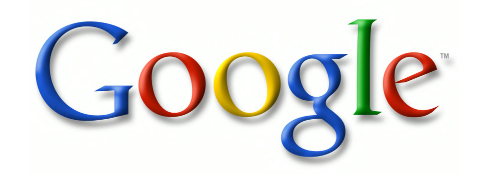
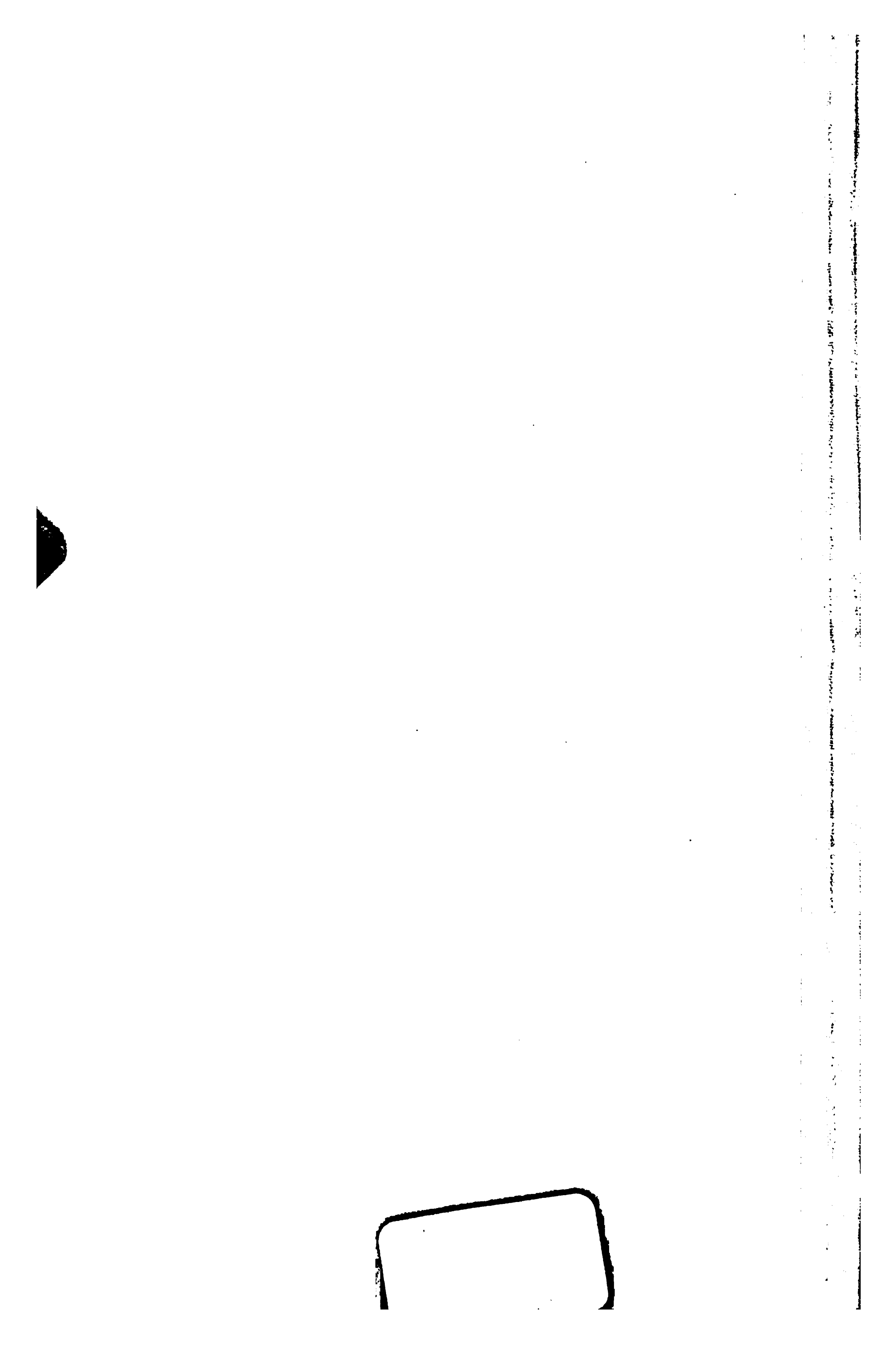
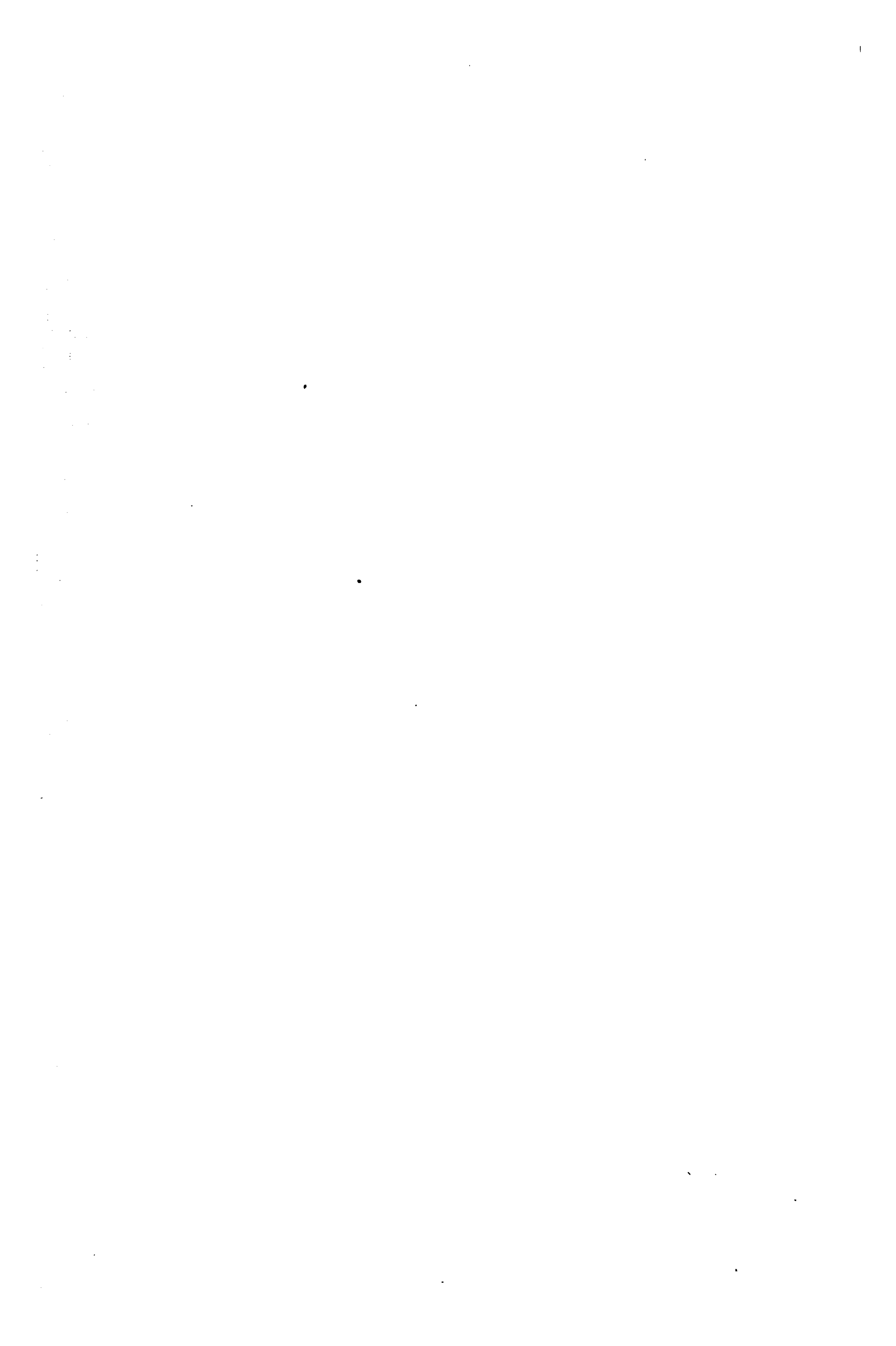
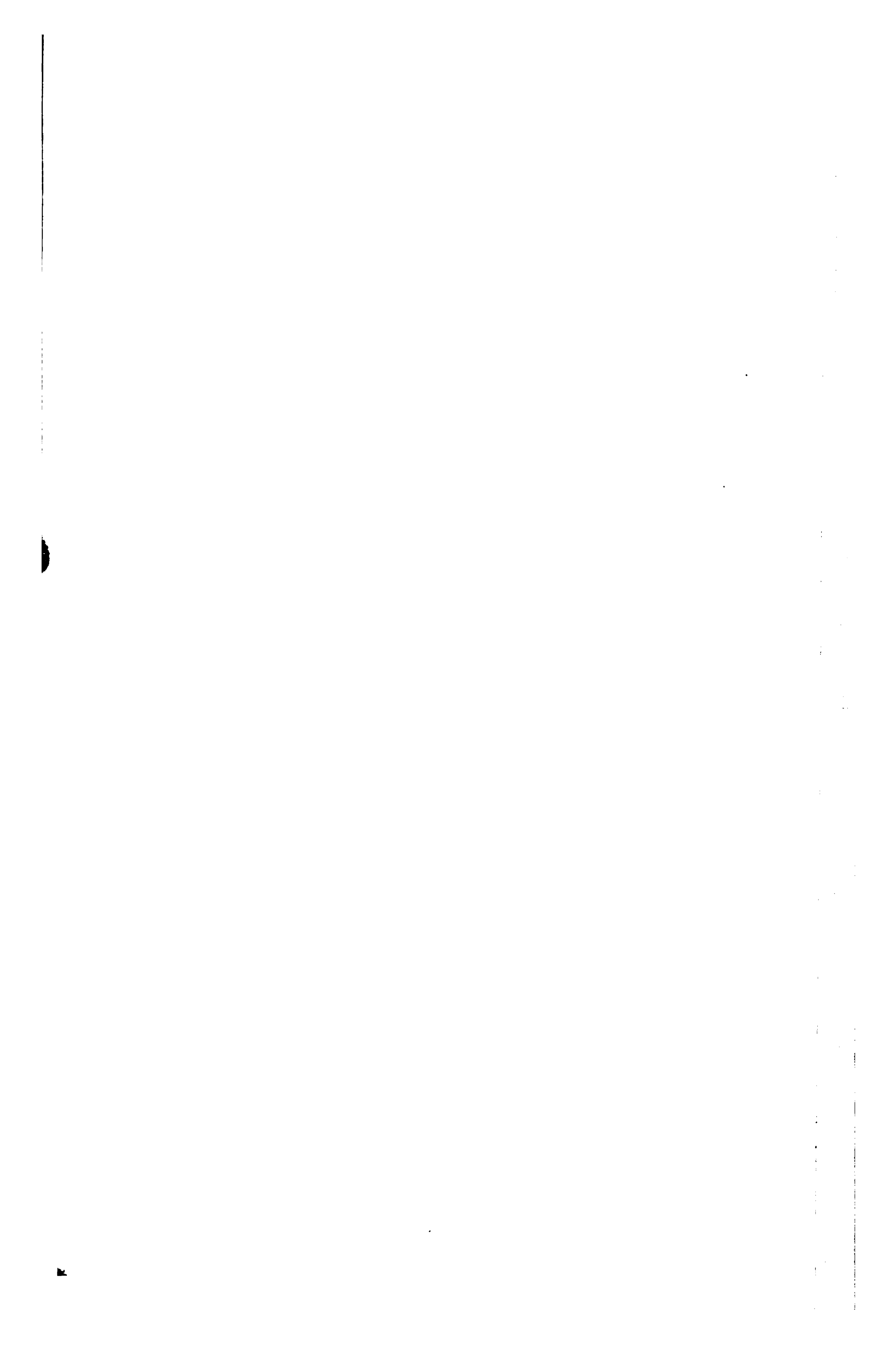
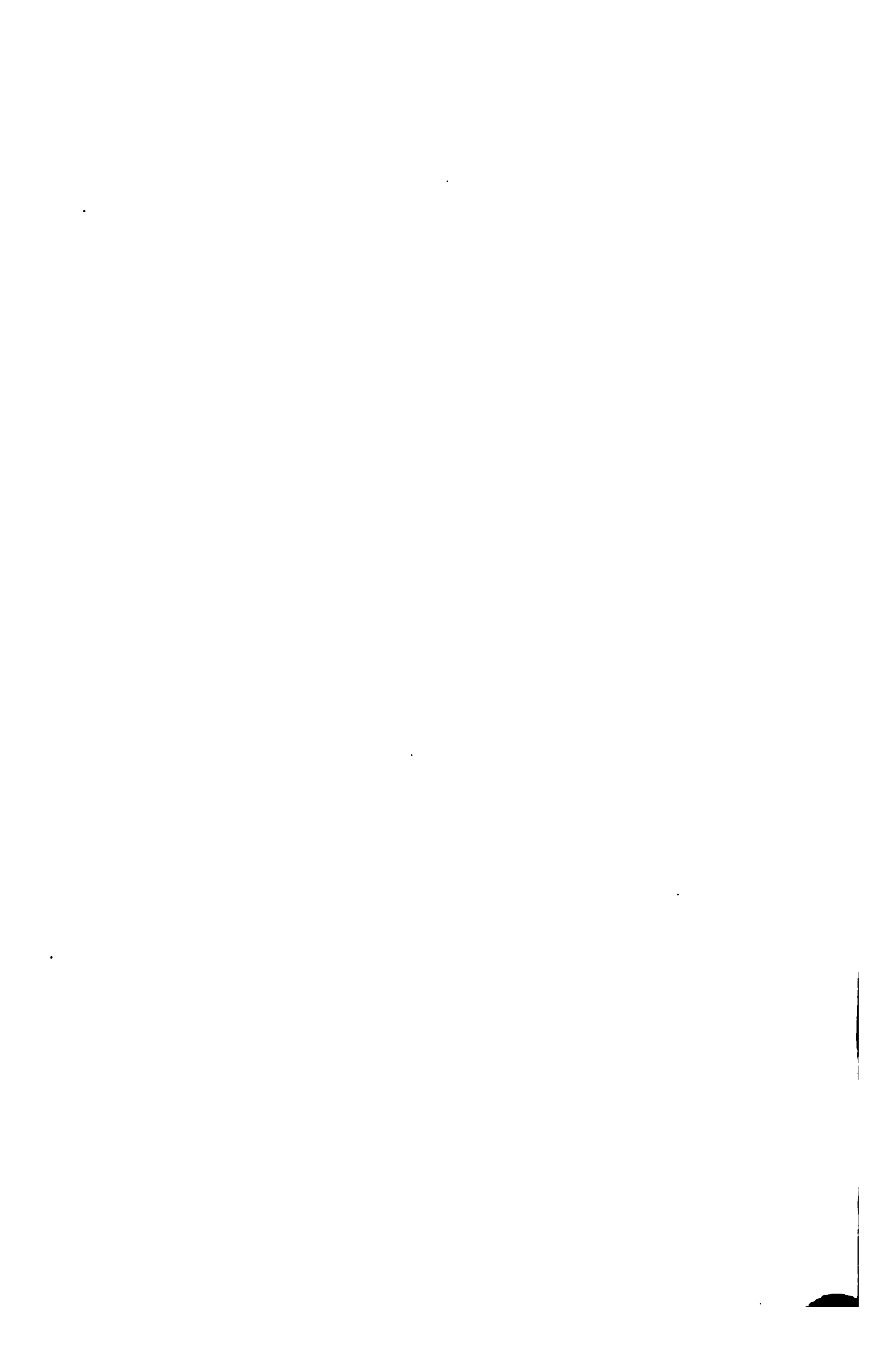










Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Jena.

I.

C. A. H. Burkhardt: Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.

Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung

1791—1817.

Bearbeitet und herausgegeben von

Dr. C. A. H. Burkhardt
Großh. Sächs. Archivdirektor.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Theatergeschichtliche Forschungen.

herausgegeben von

Berthold Litzmann.

I.

Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung

1791—1817.

Bearbeitet und herausgegeben von

Dr. C. A. H. Burkhardt

Großh. Sächs. Archivdirektor.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß

1891.

Printed in Germany

Verlag von **Leopold Voss** in **Hamburg**, Hohe Bleichen 18.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Jena.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Unter diesem Gesamt-Titel sollen Arbeiten aus dem Gebiete der Theatergeschichte zur Veröffentlichung gelangen.

Es ist beabsichtigt, hierdurch eine Sammelstelle zu schaffen für diejenigen Arbeiten, welche, obwohl von wirklich wissenschaftlichem Wert, doch ihres allzu speciellen Themas oder ihres Umfanges wegen sich für die Aufnahme in Zeitschriften allgemein-litterarhistorischen Inhalts nicht eignen.

Herausgeber und Verleger hoffen durch dieses Unternehmen, das nicht als Zeitschrift auftritt, nicht nur zu selbständigen Arbeiten über Theatergeschichte anzuregen, sondern namentlich auch Manche, die bisher die Früchte ihrer Forschungen zusammenhangslos, fragmentarisch in Zeitschriften zu veröffentlichen genötigt waren, zu einer erschöpfenden Durcharbeitung und zusammenfassenden Darstellung ihrer Einzelstudien zu veranlassen.

Aufnahme finden eigentliche Quellenpublikationen aus den Archiven, wie Bearbeitungen theaterhistorisch wichtigen Materials in Gestalt von Einzeldarstellungen der Entwickelung von Drama und Theater, sei es innerhalb des Kreises einer bestimmten Stadt oder Landschaft, sei es innerhalb einer tonangebenden Truppe; desgleichen Arbeiten über Dramen und Dramatiker, die auf die Gestaltung des Repertoirs irgend einer Epoche nennenswerten Einfluß errungen haben; und schließlich werden auch biographische Aufsätze, Mitteilungen aus für die Theatergeschichte wichtigen Briefwechseln u. a. ihren Platz finden.

Infolge dieser Ausdehnung und Mannigfaltigkeit des Programms glauben Herausgeber und Verleger auf die Teilnahme aller Theater- und Litteraturfreunde zählen zu dürfen.

Die „Theatergeschichtlichen Forschungen“ sollen in zwangloser Folge erscheinen. In der Regel wird ein Heft nur je eine Arbeit enthalten; doch ist auch die Zusammenfassung mehrerer kleiner Aufsätze in einem Hefte nicht ausgeschlossen.

Inhalt.

Vorwort und Einleitung.

Es ist ein glücklicher Zufall, daß ich diese eingehende, vor vielen Jahren in den Hauptzügen bereits vollendete Arbeit über das Repertoire des Goetheschen Theaters an die Spitze der Theatergeschichtlichen Forschungen stellen darf. Nur wenige Monate trennen uns noch von der Zeit, wo ein volles Jahrhundert sich erfüllt, seitdem Goethes hochbedeutsame Gründung des Weimarischen Theaters unter kaum geahnten schwierigen Verhältnissen sich vollzog. Ich begrüße es doppelt freudig, daß das neue Unternehmen mir gerade an der Wende des hundertjährigen Bestehens der Goetheschen Schöpfung Gelegenheit bietet, diese Forschung zu veröffentlichen, die ich zugleich als eine kleine, anspruchslose litterarische Gabe dem 7. Mai 1891, dem Gründungstage des Weimarischen Theaters, widme.

Bei Beginn dieser Arbeit, die wohl mühevoller ist, als sie zu sein scheint, ging ich von der Ansicht aus, daß einer Geschichte des Weimarischen Theaters, wenn diese wirklich für die Zeit Goethes unter erschwerenden Verhältnissen ermöglicht werden sollte, notwendig eine Feststellung des Goetheschen Repertoires vorausgehen müsse, um aus diesem namentlich die Grundsätze der Verwaltung in ihren verschiedenen Richtungen abzuleiten und über eine große Reihe von Verhältnissen sich klar zu werden, die durch anderweitige Forschungen, auch aus gleichzeitigen Theaterakten, sich nicht bestimmen lassen, teils weil jene Grundsätze nicht immer schriftlich niedergelegt sein können, teils, wenn dies auch der Fall wäre, mit

Hilfe des Weimarischen Theaterarchivs aus der Zeit Goethes nicht festzustellen sind, da bekanntlich dieses Archiv zum großen Teil der Zerstreuung und Vernichtung preisgegeben wurde und uns selbst das Material, welches noch 1863 Ernst Pasqué in „Goethes Theaterleitung in Weimar“ (2 Bände, Verlag von J. J. Weber in Leipzig) veröffentlichte, noch nicht wieder zum Vorschein gekommen ist.

Um so mehr bedarf es der Heranziehung des Materials, welches einigermaßen die klaffenden Lücken bei der Erforschung der theatralischen Thätigkeit Goethes auszufüllen imstande ist, das an sich, was die Theaterzettel betrifft, allerdings spröde erscheint, falls man nicht versteht, diese doch der Forschung dienstbar zu machen und Resultate zu gewinnen, die bei allseitiger Betrachtung ein wertvolles Material für die Beurteilung der technischen und künstlerischen Behandlung der Bühne in sich birgt.

Bevor ich dies versuche, möchte ich lediglich an der Hand des rechnerischen Materials, welches mir 1881 der damalige General-Intendant Freiherr August v. Loën zur Verfügung stellte, einiges über die Leitung des Theaters unter Goethe zum allgemeinen Verständnis der Sachlage vorausschicken, um dann an diese Betrachtungen dasjenige anzuschließen, welches den Beweis liefert, daß das Repertoire für die Beurteilung der Goetheschen Leitung von wesentlicher Bedeutung ist.

Das Theater ist nach Goethes eigenem Ausspruche eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können. Man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille übrig bleibt. Indessen versagen in diesem Strome und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharrt und die Gelegenheit zu nützen weiß, sie in Ausübung zu setzen.

Diese meisterlich zusammengefaßten Erfahrungssätze veröffentlichte Goethe im Februar 1802 nach einer elfjährigen Praxis seiner Bühnenleitung. Vor ihm lagen die Resultate des 1776 be-

gründeten Liebhabertheaters, in welchem er selbst als Schauspieler sich erprobt hatte, und jenem waren 1784 die Vorstellungen der Bellomoschen Gesellschaft gefolgt, über deren Leistungsfähigkeit er sich nicht aussprach. Jede dieser beiden Epochen hatte für ihn aber etwas eigentümliches, und er fand, daß die vorausgehende Schöpfung immer die Keime der folgenden in sich trage.

Nicht so zurückhaltend wie Goethe, zeigte sich sein Schwager, der thätige Theaterkritiker Vulpius, in seinem Urteile über die Wirksamkeit der Bellomoschen Truppe, die 1791 nach Graz in Steiermark übergesiedelt war und die nun Goethe durch die Gründung eines Hoftheaters ersetzt hatte. Diesem Kritiker im Gothaer Theater-Kalender schien es ausgemacht zu sein, daß sich von diesem unter Goethes Oberaufsicht arbeitenden Institute „etwas mehr für Kunst und Kunstgefühl erwarten lasse, als unter der Impressa eines wirklich preßhaften Direkteurs einer wandernden Schauspielertruppe".

Zunächst lag der Schwerpunkt der Goetheschen Schöpfung nicht in der idealen Wirksamkeit des Theaters; vielmehr handelte es sich darum, dieses überhaupt erst begründen und lebensfähig machen zu können.

Wir dürfen wohl annehmen, daß Goethes Initiative allein die Begründung des Theaters zuzuschreiben ist, obwohl jeder Nachweis über die Entstehung dieses Instituts fehlt, dem der Herzog nicht mehr Mittel gewährte, als er der Truppe Bellomos zu ihrer Existenz zu Weimar zufließen ließ. Näher betrachtet war es daher ein kühnes Unternehmen, für Weimar ein „Hoftheater" gründen zu wollen. Eine Stadt mit kaum 6000 Einwohnern, die in ihrer Entwickelung noch nicht viel über die Herdersche Definition: „Ein Mittelding zwischen Dorf und Hofstadt" hinausgekommen war, erschien nicht geeignet, die mit idealen Ansprüchen Goethes geplante Schöpfung auch nur materiell zu stützen. Weimar war arm, der Hof nicht glänzend situiert, denn die schweren Zeiten von Kriegs- und Hungersnot waren noch nicht überwunden. Das Schloß 1774 durch Brand vernichtet, erhob sich nur langsam aus den Trümmerhaufen. Das war ein bedenkliches Zeichen der Zeit. Und nun gar das Publikum, welches hier in Frage kam, war gar nicht

geeigenschaftet, eine materielle Stütze für das Geplante abzugeben. Schon zu Bellomos Zeiten hatte es sich gegen das Frühjahr hin theatermüde gezeigt, und wenn Goethe auch von vornherein nicht auf die Massen spekulierte, sondern möglichst der geistigen Aristokratie huldigte, so war dieser Idealismus noch lange nicht am rechten Platze. Goethe mußte mit allen möglichen Faktoren rechnen, und dahin gehörte das das Theater besuchende Publikum ohne Ansehen der Person und der Bildung.

Kühn nannte ich das Unternehmen Goethes, denn in der deutschen Theatergeschichte steht ihm kein zweites mit dieser Kühnheit zur Seite; das beweist die materielle Fundierung. Vom 7. Mai bis 25. September 1791 bestanden Goethes Mittel, die der Hof als Zuschuß gewährte, in 1098 Thalern. Aber mit frischem Mute trat er mit samt seiner aus fast ganz Deutschland geworbenen kleinen Truppe, die damals aus 16 Personen bestand, vor das Weimarer Publikum, dem er in seinem herrlichen Prologe zu Gemüte führte: „Der Anfang ist in allen Sachen schwer; bei vielen Werken fällt er nicht in's Auge", aber auch das hohe Ziel seines Strebens kennzeichnete.

Goethe stellte die Geduld des Weimarer Publikums gleich im Beginn seines Unternehmens nicht auf die Probe; schon nach 14 Vorstellungen ließ er am 7. Juni das Hoftheater schließen und folgte den Fußstapfen seines Vorgängers Bellomo, der dem müden Publikum ebenfalls mit Beginn der Badezeit den Rücken kehrte.

Wenige Tage nach Schluß des Theaters bot sich Weimar ein eigentümliches Schauspiel dar. Auf neun Wagen mit den hauptsächlichsten Requisiten wurde das Theaterpersonal dem Badeorte Lauchstädt zugeführt, wo es schon am 13. Juni wieder in Thätigkeit trat und bis zum 14. August an 40 Spieltagen diese beurkundete.

Es war eine vorzügliche Wahl, die Goethe getroffen hatte. Damals war der jetzt weniger bedeutsame Ort ein berühmtes Bad, das sich, seitdem eine Kurfürstin von Sachsen dort Heilung gefunden, zugleich zu einem Luxus- und Modebade emporgehoben hatte. Was man auch über Lauchstädt aus jener Zeit liest, überall empfängt man den Eindruck, daß dort hocharistokratischer Zuschnitt

herrschte. Das langhingestreckte Örtchen bot in seiner baumlosen Ebene nichts Anziehendes. Aber draußen vor dem Thor hatte kurfürstliche Municicenz das Stück der Erde, welches die Aristokratie Deutschlands betrat, zu einem reizenden Aufenthalte gestaltet. Unter prachtvoller Lindenallee, in allerhand kleinen Etablissements, in Kurhaus, Konditoreien u. s. w. wogte die verhältnismäßig zahlreiche Gesellschaft auf und ab oder erlustigte sich auf dem belebten großen Teiche, über dem später das Theater mit seiner beherrschenden Lage abends durch den Trompeter, wie noch heute, zum Schauspiel einlud. Nicht ohne besonderen Reiz kann man sich in die alte Herrlichkeit Lauchstädts zurückversetzen, das man von Halle oder Merseburg in wenig Stunden erreicht, nachdem man auf gepflasterter Chaussee jetzt oft im leeren Postwagen von einer Ecke zur anderen geschleudert zu werden pflegt.

Goethe hatte zunächst kein Bedenken, seine Hoftheatertruppe in dem alten bretternen Schauspielhause auftreten zu lassen, welches bisher von Bellomos wandernder Truppe benutzt worden war. Er hatte mit der Merseburger Stiftsregierung auf eine Reihe von Jahren einen Vertrag geschlossen, gegen die üblichen Abgaben während der Badesaison theatralische Vorstellungen zu geben, und beide Teile waren lange Zeit zufrieden gestellt. Am meisten hatte Goethe Ursache, Lauchstädts Besuch zu kultivieren, denn er wußte seine Schauspieler in guter Gesellschaft, und der Name Goethes trug schon im Anfang sehr viel dazu bei, daß die Leistungen günstig beurteilt wurden und volles Haus und gute Einnahmen bedingten.

In Lauchstädt stand die Wiege des Weimarer Hoftheaters, in der Goethes Kind seiner Muse gar prächtig gedieh; denn ich schicke gleich hier meinen späteren Bemerkungen über die finanziellen Erträge des Theaters das Resultat rechnerischer Nachweise voraus, daß man in Lauchstädt an 40 Spieltagen ebensoviel an Einnahmen erzielte, als zu Weimar an 100 Tagen ermöglicht werden konnten.

Schon die ersten Erfolge in Lauchstädt ließen hoffen, daß man mit Hilfe der Filialbühne die Fortexistenz des Weimarer Hoftheaters ermöglichen werde. Verhältnismäßig früh hatte Goethe Aussicht, daß er seiner Schöpfung eine größere Lebensdauer verleihen

konnte und nicht, wie er in bescheidener Weise geplant, die Fortsetzung des Hoftheaters von dem Erfolge eines einzigen Jahres abhängig machen wollte.

Freilich galt es noch ein gutes Stück Berg zu überwinden, ehe er von oben herab das ganze Terrain überschauen und zur Gewißheit gelangen konnte, daß neben dem ersten Erfolg nicht doch der Mißerfolg lag. Mit Mitte August pflegten sich erfahrungsmäßig die Reihen des Lauchstädter Theaters in bedenklicher Weise zu lichten, was durch die Dauer der Badesaison bedingt wurde, und es wäre eine bedenkliche finanzielle Maßregel gewesen, wenn er schon jetzt Weimar hätte wieder zueilen, und die Bretter des jungen Theaters wieder betreten wollen.

So fand er den Weg zum benachbarten Erfurt. Mit kaum begreiflicher Schnelligkeit für die damaligen Verkehrsverhältnisse setzte sich die wandernde Truppe in Bewegung. Nachdem sie noch am Abend des 14. August das Lauchstädter Publikum entzückt, ließ Goethe schon am 19. August die Vorstellungen in Erfurt durch einen von Vulpius gedichteten Prolog eröffnen, jene bis zum 25. September fortsetzen und mit einem ebenfalls von Vulpius verfertigten Epilog schließen. Nun eilte man dem geliebten Weimar wieder zu, wo die Vorstellungen bereits am 1. Oktober begannen.

So lag denn das erste halbe Jahr der Goetheschen Schöpfung in seinem Abschluß vor; bedeutungsvoll für Weimar, noch bedeutungsvoller für das gesamte deutsche Bühnenleben, dem erst in späteren Jahren die ganze Tragweite Goethescher Muse zu gute kam. Zunächst war Bedeutendes erreicht, materiell war zwar nichts erübrigt worden, aber es lag auch kein Defizit vor. Der Hof hatte, wie bemerkt, der Idee Goethes 1098 Thaler geopfert, die im wesentlichen diesmal fremden Orten, Lauchstädt und Erfurt, zu gute gekommen waren. Aber das Publikum beider Orte hatte durch seinen Besuch den Fehlbetrag der Gesamtkosten, die in 4113 Thaler bestanden, gerade gedeckt, so daß man ungeschädigt aus dieser ersten Theatercampagne hervorging.

Da war es natürlich, daß man der Verwirklichung der Idee neue Opfer brachte. Der Herzog Karl August steigerte für die

beginnende Wintersaison, während der die Schauspieler Weimar vom 1. Oktober bis 11. Juni sich ausschließlich widmeten, seine Zuschüsse um mehr als das Doppelte (2510 Thaler), ja man ging noch ein gutes Stück weiter, indem man eine Theatervorschußkasse gründete, aus der die unabweislichen Bedürfnisse der zu vervollkommnenden Schöpfung bestritten wurden.

Hier mußte es sich zeigen, ob in Weimar künftig der Stützpunkt für das Unternehmen zu finden sei. Mag es auch sein, daß zur Förderung des Ganzen wesentlich größere Regie-Ausgaben sich nötig machten, man konnte doch aus dem Abschluß der Rechnung entnehmen, daß Weimar allein nicht nachhaltig genug zu wirken vermochte. Es war eine äußerst geschickte Maßnahme der Goetheschen Verwaltung, daß sie der nicht begüterten Bevölkerung entgegenkam und billige Abonnements einrichtete, von denen man in sehr ausgiebiger Weise Gebrauch machte. Gerade darin unterschied sich Weimar von manchen anderen Filialbühnen, daß das Abonnement hier in ganz besondere Aufnahme kam, während man an einigen derselben einen verschwindend kleinen Gebrauch, an manchen sogar gar keinen machte, wie wir bei spezielleren Betrachtungen der Verhältnisse noch sehen werden. Aber etwas Gutes hatte diese Weimarer Eigentümlichkeit doch. Sie fesselte ein größeres Publikum an das Theater und das Interesse an demselben wurde in die breiten Schichten der Bevölkerung hineingetragen. Das hat denn eine bedeutende Folge bis weit hinein in das Jahrhundert, wenn nich bis auf unsere Tage gehabt, wo angestellte Vergleiche objektiv Urteilender dem großen Publikum Weimars größeres Verständnis für die theatralischen Leistungen als an irgend einem anderen Orte zuerkennen. Mag Goethe zunächst nicht allzuviel auf die breiten Massen gegeben haben, nach seinem Prolog, mit dem er am 1. Oktober 1792 sein Theater in Weimar erst dauernd einleitete, und sich mit Rücksicht auf die frühere kurze Saison noch als „fremd" hinstellte, ihm lag es doch daran, zu „gefallen":

„Der schönste Lohn von allem, was wir thun,
ist Euer Beifall.
O, seyd nicht karg
mit Eurem Beifall! denn er ist ja nur
ein Kapital, das Ihr auf Zinsen legt."

Die Erfolge in Weimar in Zahlen ausgedrückt, waren derart, daß Goethe eifrig auf die Fortsetzung des auswärtigen Spiels bedacht sein mußte, denn die 101 Vorstellungen, welche in der Weimarischen Saison gegeben wurden, deckten zwar die Gesamtausgabe von rund 5814 Thalern, aber diese betrug mehr als das Doppelte des Hofzuschusses und in Abrechnung desselben konnte Weimar mit einer durchschnittlichen Tageseinnahme von etwa 30 Thalern sein Theater nicht halten. Mithin war der Ausgleich da zu suchen, wo er allein zu finden war: in den auswärtigen Filialbühnen. Als ein prägnantes Faktum sei zur Erhärtung des Behaupteten angeführt, daß durchschnittlich die achtmonatlichen Vorstellungen der Weimarer Wintersaison in den ersten zehn Jahren die gesamten Eintrittsgelder (Abonnement und Porta) etwa die Gagen des Theaterpersonals, d. h. etwa 4000 Thaler deckten.

Das Feld der Goetheschen Thätigkeit lag aber nicht in Weimar, Lauchstädt und Erfurt allein, sondern erstreckte sich im Zwange der Verhältnisse auch auf andere Orte. Nachdem er zeitweise in Erfurt und Weimar zugleich sein Personal beschäftigt hatte, ließ er es im Sommer 1794, 1796, 1797 und 1798 mit Rudolstadt versuchen. Im Jahre 1799 verfiel er ausnahmsweise auf Naumburg, wandte sich aber bis 1803 Rudolstadt wieder zu, machte dann 1807 einen zweimaligen Versuch mit Leipzig und schlug seit 1811 bis 1814 seine Bühne in Halle auf; erst 1815 wandte er sich zeitweise wieder nach Erfurt, während 1814 bereits der nebenbei kontraktlich gepflegte Standort Lauchtstädt zum letztenmale von ihm besucht und die Weimarische Bühne einer anderen wandernden Gesellschaft überlassen wurde.

Schon die Mannigfaltigkeit des Goetheschen Wirkungskreises bedingte eine absonderliche Thätigkeit. Fürwahr, er mehr als jeder andere konnte mit Recht sagen: Man hängt von Zeit und Zeitgenossen ab, nicht in dem, was er, sondern was andere wollten.

Als Goethe an die Gründung des Hoftheaters herantrat, konnte er sich von den früheren Gepflogenheiten der bisher wirkenden Bellomoschen Truppe nicht völlig lossagen. Wie er aus dieser zum Teil seine Schauspieler auserlas, lehnte er sich auch an das Repertoire Bellomos an, um mit dem Geschmacke, der sich

bei dem Publikum eingebürgert, nicht in Konflikt zu geraten. Erst ganz allmählich läuterte er diesen, um das Institut nach seinen Absichten leiten zu können. Bellomo war gewerbsmäßiger Theaterdirektor, Goethes Zweck war, die Kunst mit möglichst geringen Opfern zu pflegen und heimisch zu machen. Auch in den übrigen Beziehungen mußte Goethe viel mit wenigem bestreiten. War es ihm nicht schwer geworden, Schauspieler und Sänger aus allen Teilen Deutschlands zu gewinnen, so war er am wenigsten in der Lage, die bescheidenen Existenzen dieser Leute, an denen in Deutschland es nicht mangelte, besser zu gestalten. Goldene Berge winkten auch in Weimar nicht, aber es zog schon wegen Goethes Namen an. Viele kamen in dürftiger Lage an, die Entnahme von Vorschüssen war an der Tagesordnung, und die wöchentliche Ablohnung war am wenigsten geeignet, die Mittellosigkeit und das diese fördernde Leben von der Hand in den Mund zu beseitigen. Ein Schauspieler Weimars war in den ersten Zeiten des Hoftheaters kein gut situierter Mann. Bei allen, auch bei den Sängern, bewegte sich die wöchentliche Gage zwischen 5 und 8 Thalern. Garderobegelder kannte man noch nicht, obwohl die massenhaften Anschaffungen von Garderoben gleich im Beginn des Theaters zeigten, daß der einzelne doch durch das Theater selbst nicht befriedigt werden konnte und Anforderungen an ihn herantraten, die das persönliche Interesse des Schauspielers bedingten. Auch nach anderen Richtungen hin hatte es der Schauspieler schwer. Er fand keinen Ruhepunkt in seiner Thätigkeit! War die eine Bühne geschlossen, so wurde er schnell auf der anderen in Thätigkeit gesetzt. Er mußte ununterbrochen für das Institut arbeiten und erwerben, um es zu erhalten. Die Zuschüsse für den persönlichen Unterhalt an fremden Orten fielen kaum ins Gewicht, und die Reisediäten für einen „Acteur" betrugen nicht mehr als täglich 19½ Groschen. Es waren problematische Existenzen, die Goethe zunächst und mit Notwendigkeit schuf, aber man sei auch gerecht, er arbeitete unablässig an der Besserung der sozialen Stellung des einzelnen, es lag an diesem selbst, wenn er an dem Ruhm und der Würde des Weimarer Theaters keinen Anteil hatte. Goethe nützte alles, was finanzielle Dienste leisten konnte. Seine Comparserie

bestand lange deshalb aus Seminaristen, weil er für die Ausbildung der Chöre wohl Mittel, aber nicht so billige zur Erreichung seines Zweckes fand, die ihm die Schule gewährte. Es war ein langer und harter Kampf, den Herder gegen Goethe unternahm, um die Schule aus dem Theaterleben auszuscheiden; erst nach Herders Tode brachten es erneute Anträge dahin, daß das Interesse der Schule neben dem Theater sich Geltung verschaffte.

Lange blieb auch noch die für die Wirtschaftlichkeit des Schauspielers gefährliche wöchentliche Ablohnung bestehen. Bald war Goethe aber in der Lage, sich gleichbleibende, von den Erträgen unabhängige vierteljährliche Zuschüsse zu gewähren, Garderobegelder einzuführen, einen Fonds zu geheimen Unterstützungen abzusondern, der dem Strebenden, wie dem ganzen Institute zu gute kam, und endlich gelangte er auch dahin, verdienstvollen Mitgliedern seines Hoftheaters eine für damalige Verhältnisse ansehnliche Pension in Aussicht stellen und gewähren zu können.

Leider ist Goethe nicht dazu gelangt, seine geradezu bewunderswerte Thätigkeit selbst zu kennzeichnen, die er für das Theater und dessen Durchbildung nach allen Seiten hin entfaltete. Er hat nur mit einem „vielleicht" Eingehenderes berichten zu wollen, sich mit den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Periode beschäftigt, der das Jahr 1802 angehört, und seine Angabe, daß das vor 11 Jahren gegründete Hoftheater damals schon in der vierten Periode seiner Entwickelung stehe, zeigt, welche Thätigkeit vorausgegangen sein mußte, um diese Annahme rechtfertigen zu können. Wenn er unter Übergehung tausendfältig zu berücksichtigender Verhältnisse, die Durchbildung der Schauspieler, die Einführung der auf vaterländischen Bühnen fast verbannten rhythmischen Deklamation, das Verhältnis der Theaterdirektion zu dem Publikum und dessen Behandlung bespricht, ohne diesem auf Kosten eines würdig geleiteten Instituts zu weitgehende Konzessionen zu machen, so zeigen dies schon allseitigere tiefe Erwägungen, die vielleicht nie schriftlich niedergelegt, auch in den aktlichen Zeugnissen uns nicht entgegentreten würden, wenn auch das Weimarer Theaterarchiv uns erhalten und nicht bis zu einem verschwindend kleinen Teile zu Grunde gegangen oder der Zerstreuung preisgegeben worden wäre.

Trotzdem können wir behaupten: Keines der Institute für Kunst und Wissenschaft hat Goethes Thätigkeit so in Anspruch genommen, wie die Leitung des Hoftheaters. Bis in die Mitte des Jahres 1797 gab es überhaupt keine Frage, die nicht seiner Entscheidung anheimgegeben worden wäre, insofern er nicht durch zahllose Niederschriften oder Diktate den Gang der Dinge selbst beeinflußte. Erst mit Errichtung der 1797 ins Leben gerufenen Theaterkommission, die recht eigens zur ununterbrochenen und sicheren Betreibung der allseitigen Geschäfte begründet worden war, trat eine Arbeitsteilung ein, ohne daß jedoch Goethe bei seiner Anwesenheit in Weimar auf das Zusammenfassen aller Fäden der Verwaltung verzichtet hätte. Und als 1808 in der Verwaltung wieder eine neue Einrichtung durch strenge Scheidung der Oper von dem Schauspiel sich empfahl und Genast die Regie des Schauspiels erhielt, nahm Goethe die Besorgung des Kunstfaches für sich allein in Anspruch, die bei näherer Betrachtung eine ungeheure Thätigkeit bedingte, da er unter dem Kunstfache das Lesen und Beurteilen der Stücke, die Bestimmung derselben zu ihrer Aufführung, die Redaktion, Verkürzung und Umänderung in einzelnen Stellen, die Austeilung der Rollen, die Haltung der Leseproben, die Repetition der Rollen, wo nötig mit den einzelnen Schauspielern, die Besuchung der Theaterproben, besonders der Hauptprobe, die Angabe des Kostüms sowohl in Kleidern als in Requisiten, endlich die Bestimmung neuer Dekorationen und was „sonst noch", wie er hinzuzufügen für gut fand, irgend nötig sein möchte, um die Aufführung eines Stückes zu beleben und zu erhöhen — verstanden und für sich vorbehalten wissen wollte.

Mit dieser schon im Beginne seiner Schöpfung bemerkbaren universellen Thätigkeit pflegte er das Gastspiel seines Theaters, zunächst, wie wir sahen, in Lauchstädt. Daß er gerade diesen Ort wählte, war durch Goethes Vorgänger, Bellomo, angezeigt. Schon 1785 hatte dieser mit seiner Truppe eine Konzession für theatralische Aufführungen erworben und sofort ein bretternes Komödienhaus hinter dem Schlosse aufgerichtet, wo 1776 auch die Koberweinsche Gesellschaft ihre Vorstellungen gegeben hatte. Noch

bevor das Theater in Weimar eröffnet wurde, hatte Goethe im Beginne des März den Konzertmeister Kranz mit dem Ankaufe des Hauses und mit der Erwirkung einer Konzession für Lauchstädt betraut. Man sieht, mit kühnen Hoffnungen trug sich Goethe nicht, daß er die bescheidenen Wege Bellomos einschlug, und das Lauchstädter Haus, für 300 Thaler erworben, zeigte vollends, daß das „Weimarer Hoftheater" auf ein äußeres glanzvolles Auftreten wenig Gewicht legte. Stützte Goethe die Zukunft des Unternehmens auf hervorragende Leistungen seiner Bühne, so darf man des zweiten Faktors nicht vergessen, daß seine Finanzwirtschaft als ein Hauptträger des Ganzen sich erwies, wie auch die äußere Theatergeschichte Lauchstädts beweist. Als 1797 der Kontrakt mit der Merseburger Stiftsregierung abgelaufen war, beantragte Goethe die Verlängerung der Konzession bis 1799, die auch erteilt wurde, während dem schon damals vorgelegten Wunsche, ein neues Theater auf Kosten Weimars errichten zu dürfen, nicht sofort entsprochen wurde und Kurfürst Friedrich August von Sachsen erst am 30. November 1798 die Erlaubnis erteilte, nachdem der Unternehmer des Deutschen Theaters, Franz Seconda, sein Konzessionsgesuch zurückgezogen hatte. Doch verzögerte sich der Abschluß der schwierigen Verhandlungen, bis man sich schließlich dahin einigte, daß das Haus auf Kosten Weimars erbaut, von derjenigen Gesellschaft, welche nach der Weimarischen die Konzession auf Lauchstädt erwerbe, erkauft werden müsse, und der Neubau eines anderen Komödienhauses nicht erlaubt werden solle.

So gelangte Goethe endlich dahin, festen Fuß zu fassen und der Thätigkeit seines erweiterten Theaters eine wesentlich bessere Grundlage zu geben. Am 26. Juni 1802 wurde das neue Haus mit dem bekannten Prolog feierlich eingeweiht. Bis auf den heutigen Tag hat sich diese Goethesche Schöpfung in ihrer Einfachheit im wesentlichen erhalten. Ein Bau, mit etwa 12000 Thalern hergestellt, schloß sich in seinen Größenverhältnissen und einfachen inneren Ausstattungen dem alten Weimarer Theater vor seiner Umgestaltung durch Thouret an.

Noch 1806, freilich vor Eintritt erschütternder Kriegsereignisse, konnte Goethe sich mit dem Gedanken vertraut machen, auch über

das Jahr 1811 hinaus, bis wohin er sich kontraktlich verbindlich gemacht hatte, in Lauchstädt Aufführungen geben zu lassen, auf weitere 12 Jahre sich den Besuch dieses Ortes zu sichern. Aber die Jahre tiefster Erniedrigung Deutschlands verfehlten auch ihre Wirkung auf das Theater nicht. Mit Lauchstädts Rückgang wiesen Goethe und Kirms am 20. Dezember 1806 auf rechnerischen Grundlagen nach, daß es schwer sein werde, das Theater selbst nach einer Verminderung seines Personals zu erhalten. Nach dem Verluste von Lauchstädt werde es unmöglich sein, dieses für das, was es im Verhältnis zu anderen Theatern seither gekostet, jemals wiederherstellen, und wenn dies der Fall, so doch das gegenwärtige Ensemble nicht mehr ermöglichen zu können.

Aber die fürstliche Munificenz des Herzogs Carl August wehrte den drohenden Schicksalsschlag ab, und die fortgesetzte energische Thätigkeit der Goetheschen Verwaltung half auch über die kommenden schweren Jahre hinweg. „Das ganze finanzielle Geheimnis, wodurch wir bisher unser Institut erhielten", schrieb 1813 Goethe an Voigt war, „daß wir Sommers auswärts mehr einnahmen, als wir brauchten, und damit den hiesigen Herbst, wohl auch einen Teil des Winters übertrugen". Die finanziellen Erfolge fußten aber auf der günstigen Behandlung der Filialbühnen, deren jede ihre Eigentümlichkeiten besaß, und mit seltenem Geschick beobachtet und gepflegt wurde. Gehen wir dem Wesen dieser im einzelnen nach. Zunächst in Lauchstädt.

Als Goethe mit seiner Truppe Lauchstädt betrat, bestand sein Repertoire in vierzehn Stücken, die er sämtlich mit seiner erst geworbenen Truppe in Weimar eingelernt und vom 7. Mai bis 7. Juni gegeben hatte. Bis in den Anfang Juli kam er mit diesem kleinen Repertoire aus, welches sich völlig an das Bellomos anlehnte. Ein Divertissement Ballet „der listige Bauer" war im Grunde die einzige Novität, welche die erwartungsvolle Lauchstädter Badegesellschaft über die Bretter gehen sah. Scharfe Kritiker, die nur mit Goethes Namen die Leistungfähigkeit gedeckt sahen, hätten diese nicht besonders hoch stellen können; zunächst waren es hauptsächlich die Kotzebueschen und Ifflandschen Stücke, die in altherkömmlicher Weise vorgeführt wurden. Nur die Gediegenheit der

Schauspieler konnte über die bedenkliche Klippe hinweghelfen, daß sie einen ganzen Monat hindurch die alten Pfade Bellomos wandelten. Aber inzwischen hatte die umfassendste Thätigkeit eingesetzt. Vom Beginn des Juli bis zum Schluß der Lauchstädter Saison war das Repertoire schon um 22 Stücke vergrößert, von denen freilich auch nur neun dem alten Bellomoschen Repertoire nicht entstammten, während auf der Erfurter Bühne, die vom 19. August bis 25. September geöffnet war, noch drei neue Stücke in Scene gingen, und Goethe hier in der Schlußvorstellung zum erstemale Schiller mit „Don Carlos" einführte. Mithin mußte man sich an 73 Spieltagen mit 39 Stücken begnügen, und den Fehlbetrag lediglich durch Wiederholungen zu decken suchen.

Man unterschätze die Schwierigkeiten nicht, welche dieses Verhalten bestimmten. Ein Institut, welches in jeder Beziehung vom Grunde sich aufbauen, mit neuen Kräften und dem jedenfalls noch mangelhaften Apparate auf fremden Bühnen heimisch machen mußte, überdies mit einer Summe von 1098 Thalern Vorrat, welche die Hofkasse gewährte, als eine Hoftheatertruppe auftreten sollte, mußte wunderbar geleitet sein, wenn jenes mit seiner ganzen Einnahme im Betrage von 4100 Thalern im ersten Halbjahre ohne Fehlbetrag abschließen sollte, wie es zur Zufriedenheit aller hier geschehen war. Die Inscenierung von 39 Stücken von Mai bis gegen Ende September war an sich schon eine Leistung, wenn man nur die eine Thatsache in Erwägung zieht, daß die aus verschiedenen Teilen Deutschlands zusammengeholten Kräfte des Theaters für die Einheit des Zusammenwirkens herangebildet werden mußten. Jenes diese Thätigkeit illustrierende Zeugnis, welches Goethe 1793 einer abgehenden Schauspielerin, die in erster Linie Sängerin war, ausstellen ließ, kann somit unmöglich überraschen, in welchem es heißt: „An ihrem Fleiße lag es nie, wenn nicht alle drey bis vier Wochen eine neue Oper und in einem Zeitraum von acht Tagen ein neues Stück geliefert werden konnte. Sie (Frau Mattstedt) spielte seither die ersten Liebhaberinnen im Trauerspiel sowohl, als im Lustspiel, und leistete dadurch mehr, als wozu sie sich anfangs verbindlich gemacht hatte."

Wenn übrigens Goethe Bewunderswertes durch die Zahl

der neu einstudierten Stücke geleistet hatte, so muß man wohl in Rücksicht ziehen, daß die Erwerbung der Theaterstücke nicht wie heute mit schweren finanziellen Opfern verknüpft war. Bei weitem der größte Teil der Stücke lag durch die Überproduktion des Jahrhunderts gedruckt vor und setzte keine besondere Erwerbung voraus. Es ist erstaunlich wenig, was das Goethesche Theater für wirkliche Erwerbungen ausgab, noch schlechter waren die Honorare der Dramaturgen — eine Stelle, die von 1791—1796 im wesentlichen Goethes eigener Schwager Vulpius am Hoftheater bekleidete, was ich gelegentlich am anderen Orte nachgewiesen habe.[1] Hier sei nur bemerkt, daß Goethe das Manuskript von Schillers „Wilhelm Tell" für 150 Thaler zur Aufführung auf der Weimarer Bühne erwarb — das größte Honorar, welches während seiner Leitung auch nicht zum zweitenmale gewährt wurde.

Wenn Goethe schon mit Beginn der Wintersaison 1791 den Schwerpunkt für die Einübung der Theaterstücke nach Weimar verlegte, so lag der Grund dazu in seiner umfassenden Thätigkeit, die er überhaupt für dieses Institut entfaltete. Alles war in Weimar vorbereitet, alles mit Sorgsamkeit in Scene gesetzt, unter seinen Augen vollzogen sich die Proben, und lange Zeit wohnte er mit musterndem Blick auf seiner bekannten, im vorderen Parterre stehenden Bank den Aufführungen selbst bei, bis ihm das Weimarer Publikum durch seine willkürliche Zuneigung und Abneigung böse Laune erzeugte und er mehr und mehr fernblieb, weil hier die sondernde Kritik, wie er später (1807) gegen Rochlitz sich aussprach, nicht zu Hause war. „Man nahm nach seiner Ansicht alles zu sehr im ganzen. Stücke, Schauspieler, Aufführung, alles werde entweder gebilligt oder gemißbilligt, wobei denn Vorurteil und Laune herrschend werden und man sich weder des Lobes recht freuen, noch den Tadel sehr zu Herzen nehmen kann."

Alles, was in Lauchstädt 1792 aufgeführt werden sollte, wurde in Weimar selbst sorgfältig vorbereitet. Die Festigkeit Goethescher Anordnungen zeigte sich auch darin, daß ein großer Teil der

[1] „Vierteljahrsschr. f. deutsche Litteraturgesch." v. B. Seuffert. 1890. S. 476.

Lauchstädter Theaterzettel nicht allein in Weimar gedruckt wurde, sondern in längerer oder kürzerer Folge fertig vorlag, bevor man nur in Lauchstädt eingerückt war. Es gehörte zu den Ausnahmen, daß man dort oder auf einer anderen Filialbühne ein Stück zum erstenmale aufführte, ohne daß es nicht zuvor über die Weimarer Bühne gegangen wäre. In den folgenden 25 Jahren Goethescher Theaterleitung ist dies in Lauchstädt nur 38mal der Fall gewesen, in Erfurt, Halle, Rudolstadt, Naumburg und Leipzig fand dies in noch geringerem Maße statt.

Goethe beachtete sehr wohl, daß in Lauchstädt sehr verschiedene Bildungsstufen des Publikums für die Vorstellungen in Frage kamen. Dort verkehrte das hocharistokratische Element, weil ein Luxus- und Modebad neben einer berühmt gewordenen Heilstätte sich aufgethan hatte und der fröhliche Landmann und Sonntagsgast auch seinerseits den Theaterfreuden in herkömmlicher Weise sich hingeben wollte. Darum war ihm auch die Theater-Direktion ein sorgenvolles Geschäft, denn er mußte den Kennern und der Menge zugleich gefallen und die Fortbildung der Künstler und gute Einnahmen ebenfalls im Auge haben. Gerade deshalb lehnte er sich möglichst an das alte Bellomosche Repertoire an und änderte dieses ganz allmählich. Am wenigsten gepflegt wurde das Ballet, am besten das Lustspiel, das etwa den dritten Teil des Repertoires beanspruchte; fast gleiches war der Fall für Singspiel und Oper, während Schauspiel, Trauerspiel, Sittengemälde und Märchen ungefähr ebenfalls den dritten Teil der Vorstellungen füllten; ähnliche Grundsätze treten auch bei den übrigen Filialbühnen bezüglich dieses numerischen Verhältnisses zu Tage, und man sieht daraus, daß Goethe dem Geschmack des Publikums möglichst gleichmäßig gerecht zu werden suchte.

Während zunächst in Lauchstädt am meisten das Kotzebuesche Lustspiel gepflegt wurde und das Ifflandsche Schauspiel vielfach auf dem Repertoire erschien, kamen Oper und Singspiel durch Dittersdorf und Paisiello zur Geltung. Shakespeares Dramen wurden höchst vereinzelt aufgeführt, doch fanden diese schon im nächsten Jahre mehr Beachtung, nachdem sie in Weimar eingeübt worden waren. Hier war es auch, wo die Mozartsche Musik,

namentlich im „Don Juan“ und der „Zauberflöte“, mächtig anzog und Goethe begann, Schillersche Stücke, namentlich „Don Carlos“, und erst 1793 in Lauchstädt die „Räuber“ einzuführen. Sehr zurückhaltend zeigte sich Goethe mit der Aufführung der eigenen Produkte. Nachdem er 1791 in Weimar zweimal den „Großcophta“ hatte aufführen lassen, brachte er in derselben Wintersaison noch „Clavigo“ und „Die Geschwister“, schloß aber „Clavigo“ bis 1803 noch auf den Filialbühnen von den Aufführungen aus und ging überhaupt mit der Einführung seiner Stücke sehr behutsam vor. Erst 1793 trat der öfter gegebene „Bürgergeneral“ in Lauchstädt auf, und „Claudine von Villa Bella“ brachte er überhaupt nicht auf die auswärtigen Bühnen, wie auch „Egmont“ bis 1806 von der Aufführung auf diesen ganz ausgeschlossen blieb. Vorher, seit 26. Juli 1800, führte er „Mahomet“ in Lauchstädt ein, 1801 trat „Tancred“, 1802 trat „Iphigenie in Tauris“ hinzu. Mögen diese Ausführungen genügen, um zu zeigen, daß Goethe nicht sein Ich in den Vordergrund stellte, sondern es dem Interesse des Theaters zu opfern verstand. Das Geständnis, welches er bei der guten Aufnahme seiner Stücke 1807 dem Hofrat Rochlitz machte, ist bezeichnend genug, indem er schrieb: „Ich dachte wohl, daß sie auch einmal Epoche haben könnten, aber nach der Lage des deutschen Theaters glaubte ichs nicht zu erleben.“

Nach Lauchstädt nahm zunächst Erfurt, und zwar bis 1795, eine wenigstens ausfüllende Stelle unter den Filialbühnen Goethes ein. Es lag in der Ökonomie der Theaterleitung, daß er diese Stadt nach Lauchstädt im Spätsommer besuchte, um die Schauspieler bis gegen Ende September zu beschäftigen und ihre Kräfte finanziell nutzbar zu machen. Einige zwanzig Vorstellungen in Erfurt waren namentlich in den ersten Jahren des Weimarer Theaters von Bedeutung, da damals Erfurt dieses sehr fleißig besuchte und leidliche, verhältnismäßig bessere Erträge brachte, als Lauchstädt, während selbst Weimar hinsichtlich des Besuches hinter Erfurt zurückblieb. Indes war bei diesem der Ertrag doch nicht besonders günstig, weil die Vorstellungen durch kein Abonnement gestützt wurden und das Theater nur 3 Plätze aufwies, für die der

geringste Eintrittspreis (8, 4 und 2 Groschen) unter den Goetheschen Bühnen entrichtet wurde. Erfurt fand damals noch nicht das Bedürfnis theatralischer Genüsse. Es war, wie man 1798 offen bekannte, froh, wenn es eine kleine Truppe in seinen Mauern überwintern konnte, da der größte Teil der Bewohner für Thalias Unterhaltung nicht empfänglich genug gestimmt war und die Dorfpartien einem Schauspiele vorzuziehen pflegte.[1] Wahrscheinlich aus diesem Grunde gab Goethe schon 1794 Erfurt ganz auf, dessen Repertoire sich an Weimar und Lauchstädt eng anschloß, wenn auch einzelne Novitäten, wie „König Johann", zum erstenmal über die Erfurter Bühne gingen. Ganz spät im Jahre 1815 hat Goethe von Weimar aus Erfurt nochmals mit einigen Vorstellungen beglückt. Von weiteren Versuchen, seine Stücke dort heimisch zu machen, stand er schon nach Aufführung der „Geschwister" und des „Bürgergenerals" ab.

Neben Erfurt würdigte das Weimarer Theater plötzlich im August 1794 auch Rudolstadt eines kurzen Besuchs. Es entzieht sich noch unserer Kenntnis, wer diese Verbindung mit dieser kleinen Residenz angebahnt hatte, welche damals ein Theater am Anger für wandernde Schauspieler im einfachsten Stile besaß. Im wesentlichen ist uns dasselbe noch heute erhalten, wenn auch in der letzten Vergangenheit das alte bretterne Haus etwas aufgefrischt und im Innern durch Dekorationen mäßigen Ansprüchen der Gegenwart genügt worden ist.

Auch in Rudolstadt stieß sich Goethe nicht an die alte Bretterbude, in der seine Schauspieler das Publikum durch ihre Kunst erfreuen sollten. Das damalige Theater hatte vier verschiedene Plätze. Die Gallerieloge, die in mäßiger Höhe über der Bühne lag, war fast bis zur Exklusivität von dem Rudolstädter Adel besetzt, daran reihten sich im Parterre ein erster und zweiter Platz, und hinter diesen beiden lag noch ein Behältnis, in dem man stehend den Vorstellungen beiwohnen konnte. Da man aber über die Parterres durch die vorgenagelten Latten hindurchschauen

---

[1] „Journal für Theater und andere schöne Künste". Hamburg 1798, 2 Teil S. 253.

mußte, erhielt dieser für 2 Groschen erkäufliche Platz schon früh den charakteristischen Namen „Gänsestall“. Er hat sich bis weit herein in unser Jahrhundert erhalten; ich sah ihn noch im Beginn der fünfziger Jahre.

Auch in Rudolstadt war Goethe vorsichtig, ehe er ein Wiederkommen wagte. Bevor er seine Truppe von Lauchstädt, diesmal schon am 11. August, abziehen ließ, um Erfurt zu besuchen, eröffnete er das Theater in Rudolstadt am 18. August mit einem Prolog, der uns leider unbekannt, jedenfalls für die neuen Pfade der Goetheschen Bühne nicht ohne Bedeutung ist. Nach 17 Spieltagen ließ er schließen, um noch 13 Spieltage Erfurt zu widmen. In Rudolstadt gab er meist Ifflandsche Stücke, von Opern wurde die mächtig ziehende „Zauberflöte“ und „Don Juan“, von Schiller „Don Carlos“ gegeben, und von Goethes Werken bekam Rudolstadt den „Bürgergeneral“ und die „Geschwister“ zu sehen. Es waren sämtlich alte Repertoirestücke der Weimarer Bühne.

Daß die Weimaraner mit Ausnahme des folgenden Jahres nach Rudolstadt zurückkehrten, sprach für die ersten Erfolge, über die uns nichts bekannt ist. Desto sicherer sind die Resultate, die uns aus rechnerischem Material von 1796—1803 vorliegen. Das Theater war gut, besser sogar als in Weimar selbst besucht, da durchschnittlich über 300 Personen den Vorstellungen beiwohnten und das Unternehmen durch Abonnements gestützt wurde, die sich auch hier für dieses förbernd zeigten, weil sichere Erträge in Aussicht gestellt wurden und mehr als die Hälfte der Porta-Einnahmen betrugen, im Jahr 1798 sogar mehr als die Tageseinnahmen erzielten. Besonders günstig war es auch, daß das Theater unentgeltlich den Weimaranern überlassen wurde, die nur in vereinzelten Fällen das Schloßtheater benutzten, welches immerhin das größere Publikum vom Besuche fernhielt. Der stärkste Besuch beziffert sich auf 476 Personen; das Sonntagspublikum, welches den Besuch verstärkte, kam kaum in Betracht, da hier nur abwechselnd Sonntagsvorstellungen stattfanden.

Das Repertoire erbringt nur wenige Eigentümlichkeiten der Rudolstädter Filialbühne; vielleicht, kann man sagen, pflegte Goethe

hier etwas mehr als anderswo Singspiel und Oper, da die Bevölkerung für Musik durch die alte treffliche fürstliche Kapelle eine besondere Vorliebe auch für die Oper zeigte, während Goethe in Rudolstadt seine eigenen Stücke nur in beschränktem Maße zur Aufführung gelangen ließ. Nachdem er 1794 „Bürgergeneral" und „Geschwister" zur Aufführung gebracht hatte, kam von 1796 bis 1799 keines seiner Werke auf die Bühne, und von 1800—1803 erschienen nur je einmal „Mahomet", „Tancred", „Bürgergeneral", „Iphigenie" und „Clavigo" auf dem Repertoire, während der dem Rudolstädter um vieles näherstehende Schiller außerordentliche Beachtung fand. Über die Ursachen, aus denen das für die Weimaraner immerhin förderliche Rudolstadt mit 1803 aufgegeben wurde, liegen keinerlei Andeutungen vor, während es mehr als befremdend erscheint, daß Goethe Mitte Juni 1799 vor dem Besuch von Lauchstädt zur Meßzeit in Naumburg 12 Vorstellungen geben ließ, ein Versuch, der besonders ergötzlich sich erweisen wird. Dank freundlichen Unterstützungen,[1] ist es mir gelungen, diese Lücke in der Goetheschen Theatergeschichte endlich auszufüllen. Jener Aufenthalt in Naumburg stellte sich als eine völlig verfehlte Spekulation heraus, die Goethe nicht verschuldet hatte und der er mit vornehmer Zurückhaltung gegenüberstand.

Eine noch mehr individualisierende Behandlung der Filialbühne durch Goethe zeigte sich in Leipzig, wohin die Weimarer Truppe im Mai 1807 im Drange der Umstände und unter äußerst schwierigen Verhältnissen, welche das Jahr 1806 geschaffen hatte, geleitet worden war. Seit dem 13. Oktober 1806 waren die Vorstellungen in Weimar bis zum 26. Dezember unterblieben; der Ausfall war ein bedeutender; aber man ließ den Mut nicht sinken und entließ das Personal nicht, trotzdem daß auch im nächstne Jahre von den Vorstellungen in Lauchstädt Resultate nicht zu erwarten waren. Die Universität Halle war aufgelöst, welche in so reichem Maße das Bad und das Theater in Lauchstädt gestützt

[1] Herr Hofschauspieler Brock in Weimar und Herr Sanitäts- und Stadtrat Dr. Köster, in Naumburg haben mir die Benutzung des Materials ermöglicht. Die Veröffentlichung erfolgt in Kürze.

hatte. Wer konnte überhaupt daran denken, daß man in dem schwer heimgesuchten Thüringen den Besuch eines Bades wagen werde? Unter diesen Umständen wandte man sich an den Rat der Stadt Leipzig, um dort die Bühne aufschlagen und zur festgesetzten Zeit das kontraktmäßige Spiel in Lauchstädt von dort aus ermöglichen zu können. Aber ein Dessauer Schauspiel-Direktor (Bossan) war zuvorgekommen, und nur die spätere Geneigtheit des Rats zu Leipzig, die Weimarer Bühne nach der Ostermesse aufzunehmen und das Schauspiel wegen der Verbindlichkeiten in Lauchstädt im Juli unterbrechen und bis zur Messe nach Leipzig zurückkehren zu können, verhinderte die Auflösung der Weimarer Bühne, wie Kirms ausdrücklich in den mit Lauchstädt geführten Verhandlungen im geheimen mitteilte.[1]

So kam es, daß man zunächst vom 24. Mai bis in den Anfang Juli in Leipzig, wenn auch unter schweren Bedingungen, 25 Vorstellungen gab. Die sorgfältigen, bis in die Einzelheiten ausgearbeiteten Kontraktabschlüsse bewiesen, daß die Vertragschließenden sich auf den rein geschäftlichen Standpunkt stellten und die beiderseitigen Leistungen möglichst mit klingender Münze ausgeglichen wurden.[2] Leipzig gab sein Schauspielhaus am Rannstedter Thore weder unentgeltlich her, noch minderte es die herkömmlichen Abgaben, die für Erteilung der Konzession, für General- und Landaccise zu entrichten waren. So wog auch die Weimarer Theater-Direktion ihre Leistungen. Als der Rat der Stadt Leipzig zur Verherrlichung des durchreisenden Kaisers Napoleon eine besondere theatralische Leistung vorzuführen wünschte, wurde für die Oper „Titus“ die berühmte Sängerin Caroline Jagemann aus Weimar besonders aufgefordert, welcher der Rat der Stadt die Reisekosten ersetzte, während die Spielkosten und

[1] Merseburger Regierungsarchiv.

[2] Die Weimarer Theaterkasse zahlte für je 4 Vorstellungen 25 Thaler Theatermiete, außerdem für jede Aufführung 1 Thaler Konzession, 1 Thaler Generalaccise und 3 Groschen Landaccise, die Benefizvorstellungen nicht gerechnet.

Verpflegung dieser Sängerin von der Theaterkasse übernommen wurden.

In Leipzig betraten die Weimaraner zum erstenmale eine größere Bühne. Das Haus hatte drei übereinander liegende Ranglogen von verschiedener Größe, neben einem Parterre-Raume, welcher nur Stehplätze enthielt, noch eine Gallerie, auf der bequem 200 Zuschauer Platz fanden. In den Logen verschiedenen Ranges saßen die Mitglieder des Rates nebst dessen Beamten, die wohl 60 Freiplätze beanspruchten, während man sonst äußerst sparsam in Verteilung dieser war. Das Theater mochte damals über 1100 Zuschauer die große Zahl der Stehenden inbegriffen, fassen, und dieser Umstand schon erfüllte Goethe mit Sorgen, da der Übergang von einem kleinen auf ein großes Theater für die erste Zeit immer seine Schwierigkeiten habe, wie er dem Hofrat Rochlitz schrieb, der als Berater der Weimarer Truppe besonders darauf dringen sollte, daß man den Schauspieler an allen Ecken und Enden des Hauses verstehe.

Es war nach Schluß der ersten 25 Vorstellungen ein außerordentliches Resultat, daß diese von 15,998 Personen besucht worden waren und eine Einnahme von 6296 Thalern erzielt hatten, was in der Geschichte des Hoftheaters noch nicht aufzuweisen war. Indes mußte Goethe am 5. Juli abbrechen und die Schauspieler nach Lauchstädt ziehen lassen, um dort seinen kontraktlichen Verpflichtungen nachzukommen. Erst am 4. August nahm er die Vorstellungen wieder auf und schloß diese mit der 18. am 31. August. Wenn sich auch nicht verkennen läßt, daß der Besuch bei der Wiederkehr der Weimarer Truppe bedeutend abgenommen, weil das Theater im zweiten Cyklus nur von 9072 Personen besucht worden war, so zeigte sich das Leipziger Unternehmen für die Theaterkasse doch äußerst vorteilhaft, und man kann unmöglich auf eine baldige Übersättigung der Leipziger Bevölkerung schließen, die in ihrem äußeren Bezeigen dem Goetheschen Theater außerordentliches Interesse, Wohlwollen und besonders großes Verständnis entgegengebracht hatte.

Das, was Goethe wünschte, daß der Aufenthalt in Leipzig für die Schauspieler sehr wohlthätig werde, besonders wenn sich

einige Kenner und Freunde zu Mittelspersonen zwischen ihnen und dem Publikum machen wollten, wurde durch Rochlitzs Thätigkeit in hohem Maße erfüllt. In eingehender Weise würdigte dieser die Leistungen jedes einzelnen, spendete Lob und sprach unverhohlen seinen Tadel aus, womit Goethe sich nur einverstanden erklären konnte, indem er den Wunsch äußerte: „Leiten und lenken Sie dieses Schifflein aufs beste."

Da waren es doch nun Goethes eigene Werke, in denen die Schauspieler am vorteilhaftesten sich gezeigt, und an welchen das Publikum den lebhaftesten und mehr und mehr zunehmenden Anteil genommen hatte. „Iphigenie" und „Tasso" wurden mit lautem Enthusiasmus verlangt, „Stella" machte ein so tiefen Eindruck, als kaum irgend ein Schauspiel, „Götz" wurde mit einem Enthusiasmus aufgefaßt, daß er sich sogar bis zu kleinen Störungen verirrte.

Auch Schiller zog an. Musterhaft wurde in der begehrten Wiederholung „Wallensteins Lager" gegeben, weniger befriedigte „Maria Stuart", da die Jagemann wohl interessant, aber keine Maria war; während in den Konversationsstücken die Weimaraner weitaus die Dresdener überflügelten, obwohl ursprünglich ihnen der Vorzug gegeben war. Auch außerhalb des Theaters wurden die Schauspieler „auf den Händen getragen". Alle scheinen sich selbst, schrieb Rochlitz, gern zu sehen und leben frisch und fröhlich dahin, wie das dem Künstler zusteht und so wohl läßt. Auch materiell ließ sich alles gut an; sehr richtig führte Rochlitz an, die Einnahmen sind des unveränderlich schönen Wetters ungeachtet immer stark, einigemale, z. B. beim „Götz", stärker als vielleicht in Leipzig jemals.

So waren die ersten Erfolge der ersten 25 Vorstellungen! Die Gesellschaft war des Publikums gewiß; sie bedurfte daher eines Ratgebers, wie Rochlitz meinte, nur noch selten. Nach der Rückkehr von Lauchstädt, wo man mit „Tasso" begann, bewillkommte das Publikum die Wiedergekommenen schon vor Beginn des Stückes, was bisher nie geschehen war. So sehr diese Vorstellungen sich durch vollendetere Darstellung auszeichneten, so wenig entsprachen die Leistungen in der Gattung der Opern, wo die

Hauptsache im sogenannten musikalischen Ensemble und in der Festhaltung des höheren Opernstils lag, weil man, wie Rochlitz schrieb, das erste wirklich nicht besitzt, auf das zweite noch gar nicht achtsam scheint, für beides aber gerade in Leipzig Sinn und Bildung gefunden wurden. So gab man nach mehreren gleichgiltigeren Vorstellungen, zu denen die Ifflandschen Stücke als in Leipzig nicht mehr beliebte gerechnet wurden, zur Wiederbelebung des Ganzen „Egmont." Es geschah in einem Grade, daß alles vergessen worden wäre, selbst wenn man noch ganz anders gesündigt hätte! Es war die herrlichste, vollkommenste, alle Anwesenden hinreißende Darstellung. Rasch aufeinander bis zum Schluß folgten „Jery und Bätely," dieses niedliche Blümchen am Felsenquell, „Stella", „Die natürliche Tochter", „Die Mitschuldigen", „Die Laune des Verliebten" und am Schlusse des Ganzen wieder „Iphigenie auf Tauris". Wie war Goethe entzückt, daß sogar sein kleines Schäferspiel, daß er 1768 in Leipzig geschrieben, auch noch auftauchen mußte und gut empfangen ward.

In Rochlitzs Briefen über die Leipziger Aufführungen lagen so viel Anerkennendes, so mancher Tadel, aber auch so tiefe fördernde Wahrheiten, daß Goethe jene öfter vor sich nahm und wieder durchlas. Er gestand, „sie dienen mir zum Leitfaden in dem täglichen Theaterlabyrinth, das eines der wunderlichsten Irrgärten ist, die ein Zauberer nur erfinden kann". Ihm war es unendlich viel wert, daß eine sondernde Kritik existierte, welche die Mängel begünstigter und die Tugenden gleichgiltiger, ja unbegünstigter Personen zu würdigen weiß. Rochlitzs Beurteilungen der Leistungen regten ihn zum Besuch der Weimarer Aufführungen wieder an; er nahm sich vor, wieder eine Weile auf dem alten Wege streckling fortzugehen und in der Teilnahme an den Vorstellungen der Resultate sich zu erfreuen.

Übrigens lagen die Erfolge in Leipzig zum Teil auch in der äußerst sorgsamen Auswahl, die den Ansprüchen des Publikums gerecht wurde. Denn dieses war empfindlicher als irgendwo. Das Repertoire bot zunächst Bühnenwerke, welche in Leipzig noch nicht in Szene gegangen waren: Goethesche und Schillersche Stücke, mit denen Leipzig in erster Linie Bekanntschaft machen, jene Versstücke,

in denen die Gesellschaft ihre Stärke und den neuen Aufschwung ihrer Kunst zeigen sollte. Hier war es, wo Goethe es wagte, daß er an 43 Spieltagen 15 Stücke von sich geben ließ, was in der Geschichte des Weimarer Theaters überhaupt nicht zum zweitenmale versucht worden und von solchen Erfolgen begleitet war. Wenn dieser Erfolg sich in dem Besuche des Theaters abspiegelt,[1] so wollen wir nebenbei doch die Zugkraft Schillerscher Stücke, die nur 6 Theaterabende füllten, nicht unerwähnt lassen, die von 4006 Personen[2] besucht wurden, also einer noch größeren Teilnahme sich erfreuten.

„So ist denn," schrieb Goethe, „unser theatralisches Unternehmen in Leipzig glücklich vollendet, mit Ehre und Vorteil belohnt, und was mir gleich lieb ist, ich sehe unsere Schauspieler nach dieser Epoche froher, williger, thätiger, und hoffe sowohl für uns einen unterhaltenden Winter, als auch künftig für Leipzig eine neubelebte Sommerunterhaltung, denn wir haben mancherlei artige und mitunter seltsame Dinge vor uns, an denen wir uns zu üben gedenken."

Was Goethe gehofft, ließ sich leider bei näherer Betrachtung der Verhältnisse nicht erreichen. Er blieb namentlich deshalb Leipzig fern, weil die bedeutenden finanziellen Erfolge, welche das dortige Gastspiel erzielt hatte, durch unverhältnismäßig große Aufwände wieder in Frage gestellt wurden. Mit dem geringen Überschuß, welchen Leipzig gebracht hatte, durfte die Verwaltung nicht weiter rechnen, wenn sie sich selbst und ihren maßgebenden Grundsätzen nicht untreu werden wollte.

Auch Lauchstädt war seit 1806 hinter den alten Erwartungen zurückgeblieben; nur fester Mut und größere Zuschüsse hatten es

---

[1] „Die Mitschuldigen", besucht von 494, „Iphigenia" 559, „Tasso" 560, „Stella" 550, „Iphigenia" 497, „Götz von Berlichingen" 1107, „Tasso" 424, „Egmont" 598, „Jery und Bätely" 321, „Egmont" 731, „Stella" 262, „Die natürliche Tochter" 434, „Die Mitschuldigen" und „Die Laune des Verliebten" 409, „Iphigenia" 514.

[2] „Don Carlos" 749, „Wallensteins Lager" 701, „Maria Stuart" 676, „Wallensteins Lager" 709, „Don Carlos" 383, „Jungfrau von Orleans" 788.

ermöglicht, daß Goethe seinen kontraktlich übernommenen Verpflichtungen nachkam, das Personal drei Monate hindurch unbeschäftigt zusammenhielt und die Weimarer Bühne damit überhaupt lebensfähig machte.

Da kam in unerwarteter Weise aus dem nahen Halle die ersehnte Hilfe, welches längst innigen Anteil an den Leistungen der Weimarer Bühne bekundet und diese in Lauchstädt seit vielen Jahren kräftig unterstützt hatte. Halle hatte sich durch seine Salzquellen rasch den Ruf eines Heilbades erworben und Lauchstädt bereits vielfach Abbruch gethan. Man zeigte sich in Halle außerordentlich rührig und wünschte die Weimarer Bühne aus Lauchstädt ganz für das neue Bad zu gewinnen. Die wiederholten Anträge der Badedirektion scheiterten zwar einige Jahre hindurch an dem Festhalten Goethes; als aber in Halle ein großes, massives Schauspielhaus, dank der Rührigkeit der Badedirektion, gebaut und im Februar 1811 eingeweiht war, so blieb auf die Dauer keine Wahl übrig, als die Anerbietungen unter gewissen Bedingungen anzunehmen; denn es stand zu befürchten, daß eine gute Schauspielergesellschaft in Halle sich festsetzte und den Besuch des Lauchstädter Theaters beeinträchtigte, was schwere finanzielle Schädigung für Weimar zur Folge gehabt hätte.

So beschloß man, mit dem 5. August Lauchstädt zu verlassen und diesen Schauplatz der Thätigkeit für immer aufzugeben, der für die Existenz des Weimarer Theaters so bedeutsam sich gezeigt hatte. Man wählte diesen Zeitpunkt, weil die Fremden das Bad im Beginne des August zu verlassen pflegten, besonders die Leipziger wegen des Ifflandschen Spiels nach Hause zurückkehrten und die eintretende Ernte die Landleute mehr und mehr am Besuche Lauchstädts hinderte. Unter den obwaltenden Umständen dachte Goethe an eine Kontrakterneuerung nicht, wohl aber die Merseburger Stiftsverwaltung, deren Antrag jedoch zu spät kam, da die definitive Absage Goethes sich bereits mit dem Antrag gekreuzt hatte.

Längst hatte Goethe, vom 26. Juni an, wöchentlich einmal seine Schauspieler von Lauchstädt nach Halle zur Vorführung von Schauspielen entsandt, während das Opernpersonal vorläufig am alten Standorte verblieb. Die erste Aufführung („Don Carlos")

Leopold Voss in **Hamburg** (und **Leipzig**).

Verlagsbericht 1890.

Neuigkeiten und Fortsetzungen.

Arendt, Prof. Dr. **Rudolf,** Grundzüge der Chemie. Methodisch bearbeitet. Mit 182 in den Text eingeschalteten Holzschnitten. Dritte, sorgfältig durchgesehene und vermehrte Auflage. gr. 8°. XII u. 289 S. .... ℳ 2.—

— —, Anorganische Chemie in Grundzügen. Methodisch bearbeitet. Sonderausgabe aus des Verfassers Grundzügen der Chemie, dritte Auflage. gr. 8°. XI u. 174 S. .... ℳ 1.20

Altas, Internationaler, seltener Hautkrankheiten. International Atlas of rare skin diseases. Atlas international des maladies rares de la peau. Herausgegeben von P. G. Unna (Hamburg), Malcolm Morris (London), H. Leloir (Lille), L. A. Duhring (Philadelphia). Erscheint vorläufig jährlich in 2 Heften von mindestens je 3 Tafeln mit Text in 3 Sprachen (deutsch, englisch, französisch). Imp.-Folio. Heft II. Zusammen mit Heft I (1889 erschienen) ℳ 20.—
Heft III. IV. .... ℳ 20.—

Beilstein, Dr. **F.,** Handbuch der organischen Chemie. 2. gänzlich umgearbeitete Auflage. Lieferung 52 (Band III, Lieferung 18). Lex. 8°. S. 1345—1375, Titel, I—XLV, Schlufs .... ℳ 1.80

— —, — Band III .... ℳ 32.40

Einbanddecke dazu .... ℳ 2.—

— —, — Band III, gebunden .... ℳ 35.60

— —, — Band I/III (das vollständige Werk) .... ℳ 93.60

— —, — do. do. gebunden .... ℳ 103.20

(Band I. 1886. Vergriffen .... ℳ 28.80, geb. ℳ 32.—)

(Band II. 1888. do. .... ℳ 32.40, geb. ℳ 35.60)

Beiträge zur Augenheilkunde. Von Prof. R. Deutschmann in Hamburg. I. Heft. Mit 10 Abbildungen im Text. gr. 8°. IV u. 80 S. .... ℳ 2.—

Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. (Erscheinen in zwanglosen Heften).
I. Lyrik und Lyriker. Eine Untersuchung von Dr. Richard Maria Werner, o. ö. Professor der deutschen Sprache und Litteratur an der k. k. Kaiser-Franzens-Universität Lemberg. gr. 8°. XVI u. 638 S. .... ℳ 12.—

Bibliographie der psycho-physiologischen Litteratur des Jahres 1889. Sonderabdruck aus „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane“, Band I, Heft 4 und 5. Lex. 8°. S. 363—418 .... ℳ 1.50

Briefe, Wissenschaftliche, s. Fechner.

Cohn, Prof. Dr. **H.,** Über den Einfluſs hygienischer Maſsregeln auf die Schulmyopie. Bemerkungen zu der von Prof. von Hippel unter obigem Titel veröffentlichten Schrift. gr. 8°. 48 S. . . . . M. 1.–

Deutschmann, Prof. **R.,** Beiträge zur Augenheilkunde s. Beiträge.

Fechner, Gustav Theodor, und **W. Preyer,** Wissenschaftliche Briefe. Nebst einem Briefwechsel zwischen K. v. Vierordt und Fechner sowie neun Beilagen. Herausgegeben von W. Preyer in Berlin. Mit dem Bildnis Fechners und vier Holzschnitten. gr. 8°. VII u. 232 S. . . . . M. 7.–

Geyl, Beobachtungen und Ideen über Hypertrichose s. Studien, Dermatologische.

Goette, Prof. Dr. **Alexander,** Abhandlungen zur Entwickelungsgeschichte der Tiere. V. Entwickelungsgeschichte des Fluſsneunauges (Petromyzon fluviatilis). Erster Teil. Mit Holzschnitten und neun lithographierten Tafeln. Fol. 95 S. . . M. 36.–

Grashof, Prof. Dr. **F.,** Theoretische Maschinenlehre. Dritter Band, fünfte Lieferung. gr. 8°. S. 641—892, Titel, I—XII, Schluſs. M. 8.–

— —, dasselbe mit Sondertitel: Theorie der Kraftmaschinen. Fünfte Lieferung. Schluſs . . . . M. 8.–

— —, Theoretische Maschinenlehre, In drei Bänden. Dritter Band. Theorie der Kraftmaschinen. Mit 116 in den Text gedruckten Holzschnitten. gr. 8°. XII u. 892 S. . . . . M. 24.–

— —, — Band I/III (das vollständige Werk) . . . . M. 66.–

(Band I. Hydraulik, Mechanische Wärmetheorie, Heizung. 1875. gr. 8° . . . . M. 21.–)

(Band II. Theorie der Getriebe und der mechanischen Messinstrumente. 1883. gr. 8° . . . . M. 21.–)

Heppe, Dr. **G.,** Hauswirtschaftliche Chemie. Die Lehren und Fortschritte der Chemie in ihrer Anwendung auf das Hauswesen. Leichtfaßlich dargestellt für gebildete Leser. Dritte verbesserte Auflage. 8°. XII u. 232 u. VII S. . . . . M. 2.–

Herbart's, Johann Friedrich, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von G. Hartenstein. 2. Abdruck. Band IX. Schriften zur praktischen Philosophie. Zweiter Theil. gr. 8°. XII u. 450 S. M. 4.50, gebunden M. 6.–

Janke, Otto, Grundriß der Schulhygiene. Für Lehrer und Schulaufsichtsbeamte zusammengestellt. gr. 8°. VII u. 95 S. . . M. 1.50

Index bibliographicus dermatologiae. Bearbeitet von Dr. Karl Szadek. Erster Jahrgang. Die Litteratur des Jahres 1888. gr. 8°. 81 S. . . . . M. 1.50

Leopold Voss in Hamburg (und Leipzig).

Verlagsbericht 1889.

Neuigkeiten und Fortsetzungen.

Arendt, Prof. Dr. **Rudolf, Leitfaden für den Unterricht in der Chemie.** Methodisch bearbeitet. 3. verbesserte und vermehrte Auflage. gr. 8°. **Mit 85 in den Text eingedruckten Holzschnitten.** VI u. 89 S. .... ℳ —.80

Arnold, Dr. **Carl, Repetitorium der Chemie.** Mit besonderer Berücksichtigung der für die Medizin wichtigen Verbindungen, sowie der „Pharmacopoea Germanica“, namentlich zum Gebrauche für Mediziner und Pharmazeuten bearbeitet. 3. verbesserte und ergänzte Auflage. XII. u. 589 S. 8°. geb. .... ℳ 6.—

Atlas, Internationaler, seltener Hautkrankheiten. International Atlas of rare skin diseases. Atlas international des maladies rares de la peau. Herausgegeben von P. G. Unna (Hamburg), H. Leloir (Lille), Malcolm Morris (London), L. A. Duhring (Philadelphia). Erstes Heft. Erscheint vorläufig jährlich in 2 Heften von 3 Tafeln mit Text in 3 Sprachen (deutsch, englisch, französisch). Imp.-Folio. Heft I, pro Heft I u. II .... ℳ 20.—. Heft II für 1889 erscheint Anfang 1890.

Beilstein, Dr. **F., Handbuch der organischen Chemie.** 2. gänzlich umgearbeitete Auflage. Lieferung 31—51 (Band III, Lief. 7—17). S. 481—1344) Lex. 8°. ....Jede Lieferung ℳ 1.80

Bresgen, Dr. med. **Maximilian, Über die Bedeutung behinderter Nasenatmung**, vorzüglich bei Schulkindern, nebst besonderer Berücksichtigung der daraus entstehenden Gedächtnis- und Geistesschwäche. 34 S. 8°. .... ℳ —.80

Eichhoff, P. J., s. **Studien, Dermatologische.**

Elsner, Dr. **Fritz, Die Praxis des Chemikers** bei Untersuchung von Nahrungsmitteln und Gebrauchsgegenständen, Handelsprodukten, Luft, Boden, Wasser, bei bakteriologischen Untersuchungen, sowie in der gerichtlichen und Harn-Analyse. Ein Hilfsbuch für Chemiker, Apotheker und Gesundheitsbeamte. 4. umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 139 Abbildungen im Text. Lex. 8°. XXVIII. u. 492 S. ....broschiert ℳ 9.—, geb. in Halbfranz ℳ 11.—

Helmholtz, H. von, Handbuch der physiologischen Optik. 2. umgearbeitete Auflage. 5. Lieferung. Lex. 8°. S. 321—400. Mit einer Tafel .... ℳ 3.—

Herbart's, Johann Friedrich, sämmtliche Werke. Herausgegeben von G. Hartenstein. 2. Abdruck. Band VII: Schriften zur Psychologie. Dritter Theil. Mit zwei Steindrucktafeln. gr. 8. X u. 684 S. .... ℳ 4.50

dasselbe. Band VIII. Schriften zur praktischen Philosophie. Erster Theil. gr. 8°. XVI u. 406 S. .... ℳ 4.50

Kotelmann, Dr. med. et. phil. **L.,** Gesundheitspflege im Mittelalter. Kulturgeschichtliche Studien nach Predigten des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. gr. 8°. VIII u. 276 S. .... M. 6.—

Krüss, Prof. Dr. **Gerhard,** und Dr. **Hugo Krüss,** Kolorimetrie und quantitative Spektralanalyse in ihrer Anwendung in der Chemie. Mit 34 Abbildungen im Text und 6 Tafeln. gr. 8°. VIII u. 291 S. (1891) .... M. 8.—

Lassar-Cohn, Arbeitsmethoden für organisch-chemische Laboratorien. Ein Handbuch für Chemiker, Mediziner und Pharmazeuten. Mit 30 Figuren im Text. 8°. X u. 339 S. (1891) M. 5.—

Lasswitz, Kurd, Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton. Erster Band. Die Erneuerung der Korpuskulartheorie. gr. 8°. XII u. 518 S. .... M. 20.—

— —, — Zweiter Band. Höhepunkt und Verfall der Korpuskulartheorie des siebzehnten Jahrhunderts. gr. 8°. VIII u. 609 S. ... M. 20.—

Laßwitz, Kurd, Seifenblasen. Moderne Märchen. 8°. 261 S. M. 3.—
gebunden M. 4.50

Leloir, H., und **E. Vidal,** Symptomatologie und Histologie der Hautkrankheiten. In deutscher Bearbeitung v. Dr. Eduard Schiff. Lieferung 1. 4°. 80 S. u. 6 chromolithographische Tafeln nebst Tafelerklärungen .... M. 8.—

Litzmann, Prof. **Berthold,** Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte. Erster Teil. gr. 8°. XV u. 351 S. .... M. 8.—

Luciani, Luigi, Das Hungern. Studien und Experimente am Menschen. Mit einem Vorwort von Professor Jac. Moleschott in Rom. Autorisierte Übersetzung von Sanitätsrat Dr. M. O. Fraenkel. Mit 8 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. gr. 8°. XII u. 239 S. .... M. 5.—

Melle, Dr. **Werner von,** Das Hamburgische Staatsrecht. gr. 8°. XI u. 295 S. (1891) .... M. 6.—

Michael, Dr. phil. **Wolfgang,** Englands Stellung zur ersten Teilung Polens. 8°. IV u. 91 S. .... M. 2.—

Regesten und Urkunden, Schleswig-Holstein-Lauenburgische. Im Auftrage der Gesellschaft für Schleswig-Holstein-Lauenburgische Geschichte bearbeitet und herausgegeben von Dr. P. Hasse. gr. 4°. III. Bd. (1301—1340). 3.—6. Lieferung (S. 161—480) je .... M. 4.—

Schubert, Dr. med. **Paul,** Über Heftlage und Schriftrichtung. Mit einer Figuren- und zwei Schrifttafeln, nebst einem Holzschnitt im Text. gr. 8°. 28 S. .... M. 0.80

Sée, Professor **Germain,** Klinik der Herzkrankheiten. Autorisierte deutsche Ausgabe von Dr. Max Salomon in Berlin. Band I. Mit 24 Figuren im Text. gr. 8°. IX und 450 S. .... M. 12.—

Verlag von **Leopold Voss** in **Hamburg** (und **Leipzig**).

Studien, Dermatologische. Herausgegeben von Dr. P. G. Unna II. Reihe. Heft 4. Geyl, Beobachtungen und Ideen über Hypertrichose. Mit zwei Tafeln. gr. 8°. 64 S. ...... M. 2.— (Erschien gleichzeitig als Ergänzungsheft 1890 zu *Monatshefte für praktische Dermatologie.*)

Szadek, Dr. **Karl,** Index bibliographicus dermatologiae, s. Index.

Tarnowsky, Prof. Dr. **B.,** Prostitution und Abolitionismus. gr. 8°. XI u. 222 S. .... M. 5.—

Werner, Professor **Richard Maria,** Lyrik und Lyriker s. Beiträge zur Ästhetik.

Zeitschriften.

Chemisches Central-Blatt. Vollständiges Repertorium für alle Zweige der reinen und angewandten Chemie. Redaktion: Prof. Dr. Rud. Arendt. LXI. Jahrgang (IV. Folge, II. Jahrgang) Bd. I. Lex. 8°. XXIX u. 1184 S. Mit zahlreichen Abbildungen M. 30.—

dasselbe: LXI. Jahrgang (IV. Folge, II. Jahrgang) Band II. Lex. 8°. XXVI u. 1122 S. Mit zahlreichen Abbildungen .... M. 30.—

Monatshefte für praktische Dermatologie. Redigiert vo Dr. P. G. Unna. Band X. Lex. 8°. XIV u. 607 S. Mit 6 Tafeln M. 12.—

dasselbe: Band XI. Lex. 8°. XV u. 605 S. Mit 9 Tafeln.... M. 12.—

Ergänzungshefte zu Monatshefte für praktische Dermatologie. 1890. I. gr. 8°. .... M. 1.50

Inhalt: Dermatologische Studien II. Reihe, Heft 4. (s. oben.)

Zeitschrift für Schulgesundheitspflege. Redigiert von Dr. med. et phil. L. Kotelmann in Hamburg. III. Jahrgang. gr. 8°. XVI u. 801 S. Mit Abbildungen .... M. 8.—

Internationales Centralblatt für die Physiologie und Pathologie der Harn- und Sexual-Organe. Herausgegeben von W. Zuelzer. Band I. Heft 7 u. 8. Lex. 8°.

— — Band I vollst. Lex. 8°. XIV u. 478 S. .... M. 20.—

— — Band II, Heft 1—6. Lex. 8°. (Heft 7 u. 8 ersch. 1891) für Band II vollst. .... M. 20.—

Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Herausgegeben von Herm. Ebbinghaus und Arthur König. Band I. Lex. 8°. VIII u. 520 S. ..... M. 15.—

zeigte bereits finanzielle Erfolge, die den besten Tagen eigen waren. Mit wahrem Triumphe wurden im Beginne des August die Theaterrequisiten von Lauchstädt durch die Hallenser unentgeltlich übergeführt und am 6. August das Theater mit dem bekannten Prolog Goethes und „Egmont" eingeweiht.

Man kann sagen, die Teilnahme Halles in Lauchstädt und die hervorragende in den Mauern der Stadt selbst waren neue Träger der Goetheschen Schöpfung, wie auch der Prolog Goethes andeutet, der nicht als Bittender, sondern eingedenk längst vergangener Zeiten als Dankender sich einführte.

Vier Jahre hindurch, bis 1814, kehrten die Weimarischen Schauspieler nach Halle gern zurück. Ihre künstlerischen und materiellen Erfolge stellen sich den zu Leipzig erzielten würdig zur Seite, wenn letztere auch in Halle nicht so bedeutend als in Leipzig sein konnten.[1] Erst 1814 wandte man sich in vereinzelten Vorstellungen Lauchstädt wieder zu, um dann für immer das auswärtige Gastspiel aufzugeben. Die Erhebung des Herzogtums Weimar zum Großherzogtum war ein wesentlicher Beweggrund, zumal alsbald eine bessere materielle Unterstützung für das Institut gewährt wurde, die es uns als unerläßlich erscheinen läßt, der Finanzwirtschaft und der Mittel überhaupt kurz zu gedenken, mit denen Goethe in bewundernswerter Weise seine Schöpfung in guten und bösen Tagen gestützt und lebensfähig erhalten hatte.

Das Unternehmen Goethes baute sich auf vorsichtigen Voranschlägen auf, und da man im wesentlichen zunächst nicht über die Gepflogenheiten des Bellomoschen Theaters hinausging, konnte

[1] Man hatte in Leipzig in 48 Vorstellungen 8506 Thaler Einnahme erzielt. Die Kosten der Saison in Weimar, Lauchstädt und Leipzig betrugen aber 15367 Thaler, so daß man bei einem Zuschuß des Hofes von 4046 Thalern doch nur mit einem Reinertrag von 99 Thalern abschließen und in die Wintersaison eintreten konnte. Dies alles übersah Goethe erst beim Schluß der Theaterrechnung. — In den 166 Vorstellungen, welche die Weimaraner 1811—1814 in Halle gaben, wurden 24416 Thaler Eintrittsgelder vereinnahmt, wobei das Jahr 1813 weit um die Hälfte des Ertrages der anderen Jahre zurückblieb.

voraussichtlich das neue Theater auf den bisherigen Grundlagen erhalten und mit der Zeit in seinen Einrichtungen verbessert werden. Die Hofkasse lieferte anfänglich die üblichen monatlichen Beiträge (358²/₃ Thaler), mit denen man die Gagen, kleinen Dekorationen und Maschinen zu bestreiten gedachte, und außerdem bezahlte der Hof sämtliche Eintrittskarten, die er in reicher Zahl während der Saison zu verlangen und zu verteilen pflegte. Alle übrigen Einnahmen mußten sich aus den Abonnements- und Portagelders ergänzen, und je nachdem sich das Bedürfnis herausstellte, wurde der Hof von den üblichen Beiträgen entbunden oder gewährte mehr, als die ursprünglich festgesetzten Zuschüsse betrugen. Leider hat sich das rechnerische Material nicht vollständig erhalten, trotzdem läßt sich mit Sicherheit feststellen, daß die halbjährigen Zuschüsse in den meisten Fällen (22) über 2000 Thaler betrugen, während man in 7 Fällen mit Beiträgen über 1000 Thaler sich begnügen konnte. Das Maximum des halbjährigen Hofzuschusses betrug nur einmal 7570 Thaler, sonst schwanken in 18 Fällen die Beiträge zwischen 3000 bis 6000 Thalern, und da 23jährige noch vorhandene Rechnungen gegenüber einer 26jährigen Dauer der Goetheschen Leitung nachweisen, daß die genannten Zuschüsse des Hofes 150 778 Thaler und die erzielten Einnahmen in der gleichen Zeit 264 179 Thaler betrugen, so ist damit ein zuverlässiger Anhaltspunkt für die Beurteilung der Gesamtkosten des hochbedeutsamen Weimarer Theaters unter Goethes Leitung gegeben. Man darf daher mit Sicherheit schätzungsweise annehmen, daß die 26jährige Theaterleitung Goethes etwa 450 000 Thaler in Anspruch genommen hat, und wird auch nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, daß die Zuschüsse des Weimarer Hofes für dieses Institut ein Drittteil der Gesamtkosten betragen haben.

Auch das Verhältnis der erzielten Erträge des Theaters ist für die Geschichte dieses bedeutsam entwickelten Goetheschen Instituts von hohem Interesse. Goethe verstand es unter allen Umständen, mit den gegebenen Verhältnissen zu rechnen. Er hat es meisterlich fertig gebracht, daß, soweit noch rechnerische Grundlagen für die Beurteilung seiner Thätigkeit vorliegen, nie ein Defizit in seiner Verwaltung obwaltete, selbst nicht unter Verhältnissen, welche die

Auflösung des Weimarer Theaters nach der Schlacht bei Jena befürchten ließen. In den meisten Fällen deckten die Einnahmen auch die Ausgaben; das Plus minderte die Zuschüsse des Hofes herab, der aber auch ebenso bereitwillig die ursprünglich normierten Beiträge anschlagsmäßig erhöhte, nicht aber hinterher sich etwa herausstellenden Defizits deckte. Herrschend war das gerade umgekehrte Verfahren, welches jetzt bei Theaterverwaltungen üblich ist. Die Theatereinnahmen schwankten halbjährig zwischen 4113 und 15694 Thalern, dem höchsten Betrag, der überhaupt nur einmal zu verzeichnen ist. Erwägt man, daß Goethe nicht in einseitiger Weise seine Ideale verfolgte, sondern dahin strebte, den Kennern und der Menge zugleich zu gefallen, daß er aber auch die Fortbildung der Künstler im Auge behielt und gute Einnahmen erzielen wollte, so wird man ihm die Meisterschaft auch in diesem sorgenvollen Wirkungskreise nicht abzusprechen vermögen.

Sieht man von Goethes individualisierender Behandlung der Einzelbühnen und seiner vorzüglichen Finanzwirtschaft ab, so spiegelt sich seine universelle Thätigkeit auch in dem Gesamtrepertoire ab, welches lediglich auf seine Anordnungen aufgestellt wurde.

Vom 7. Mai 1791 bis zum Schluß seiner Thätigkeit führte er genau 600[1] Stücke dem Publikum vor, mit denen er 4136 Spieltage ausfüllte, an denen 4809 Stücke aufgeführt wurden. Es ergiebt sich also daraus, daß durchschnittlich jedes Stück acht mal wiederholt wurde. Von dem Bellomoschen Repertoire behielt er im ganzen 84[2] Stücke bei, auf welche er aber mitunter ziemlich spät zurückkam, während er 198[3] Stücke des Bellomoschen Repertoires überhaupt nicht mehr zur Aufführung brachte. Mithin kann man sagen, daß Goethe sein Repertoire bis etwa zu 7/8 neu gestaltete und daß er ein doppelt größeres Repertoire besaß, als Bellomo, wenn hierbei freilich auch in Rechnung zu ziehen

---

[1] Denn Nr. 499 wurde von französischen Schauspielern gegeben.

[2] Siehe alle Nummern, die im alphabetischen Repertoire mit † bezeichnet sind.

[3] Dieses Faktum beruht auf meinen sonstigen noch nicht veröffentlichten Arbeiten.

ist, daß Bellomo eine 7jährige, Goethe eine 26jährige Thätigkeit hinter sich hatte.

Was die Gattung der Stücke anlangt, so waren die Posse mit 17, das Singspiel mit 31, das Trauerspiel mit 77, die Oper mit 104, das Schauspiel mit 123 und das Lustspiel mit 249 Stücken vertreten. Dem Zuge der Zeit entsprach dieses numerische Verhältnis vollkommen, ohne daß dieser Spielgattung ein Übergewicht gegenüber der Zahl der anderen Stücke und deren Wiederholung eingeräumt wurde.

Was letztere anlangt, so standen, um nur einige bevorzugte zu nennen, die „Zauberflöte" mit 82, „Don Juan" mit 68, „Die Entführung aus dem Serail" mit 49, „Don Carlos" mit 47, „Die Hagestolzen" mit 40, „Die Schachmaschine" mit 36 und „Die Jäger" mit 35 Aufführungen oben an, während folgende Tabelle ein vollständiges Bild der Aufführungen giebt:

Zahl der Auff.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Zahl der Stücke	104	62	64	50	56	25	32	21	17	19	20	10	14	10	14

Zahl der Auff.	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Zahl der Stücke	8	4	8	3	4	5	4	5	3	2	5	6	4	2	1

Zahl der Auff.	31	33	34	35	36	38	39	40	47	49	52	68	82
Zahl der Stücke	2	1	3	3	2	1	1	1	1	1	1	1	1

= 601 Stücke.

Erhellt auch daraus die gewaltige Arbeit, daß einer verhältnismäßig bedeutenden Anzahl von Stücken nur wenige Wiederholungen gegönnt wurden, so war das Repertoir im Verhältnis zur Zeit und den zu Gebote stehenden Mitteln ein wechselvolles.

Unter den Theaterdichtern trat der Zeit entsprechend am meisten Kotzebue durch seine Stücke in den Vordergrund, da von ihm 87 Stücke gegeben wurden. Nach ihm kam Iffland mit 31, Goethe mit 19, Schiller mit 18, Lessing mit 4, während Shakespeare durch verschiedene Bearbeitungen nur in 8 Stücken vertreten war. Daß Goethe das von ihm geleitete Institut nur in bescheidenem Maße zur Aufführung seiner eigenen Produkte benutzte, habe ich oben bei den einzelnen Filialbühnen gezeigt. Auch numerisch

trat er bei den Wiederholungen gegen Schiller zurück, da 18 Schillersche Stücke 367 mal, 19 Goethesche hingegen nur 238 mal in der Zeit unter Goethes Direktorium des Weimarischen Theaters aufgeführt wurden. Auf seine Leitung kann man den Spruch anwenden: Muth und Bescheidenheit sind die unzweideutigsten Tugenden, denn sie sind von der Art, daß Heuchelei sie nicht nachahmen kann.

Weimar, im Dezember 1890.

Dr. **Burkhardt.**



Quellen.

Die vorzüglichste Quelle bieten die von der Familie Genast gesammelten Theaterzettel, welche sich in 6 Bänden auf der Großh. Bibliothek zu Weimar befinden.

Leider ist die Sammlung unvollständig, obwohl die Familie Genast ersichtlich bestrebt gewesen ist, möglichste Vollständigkeit zu erzielen. Oft sind die Zettel späterer Aufführungen in Mangel der Originalzettel teils mit, teils ohne Berichtigungen an den betreffenden Stellen eingefügt; außerdem finden sich zahlreiche handschriftliche Andeutungen über die Aufführungen, und vielfach zeigen sich verstümmelte Zettel ohne Datum mit unrichtiger Einreihung, wie auch Repertoirestörungen nicht überall verzeichnet und zahlreiche Druckfehler in den Daten der Zettel bemerkbar sind. Leider bleibt diese Sammlung die einzige Quelle, welche Weimar aufzuweisen hat, in der auch die auswärtigen Aufführungen berücksichtigt worden sind.

Für die Ergänzung und kritische Berichtigung wurde zunächst das rechnerische Material herangezogen, welches in den Portabüchern vorliegt, da in diesen die Stücke mit den durch sie erzielten Einnahmen sich verzeichnet finden, wenn auch diese Zusammenstellungen nicht über alle Zweifel zuverlässig sind, weil man größeres Gewicht auf das Rechnerische, als auf die Korrektheit des Repertoirs gelegt hat.

Für die Richtigstellung des Repertoires benutzte ich das alphabetische Verzeichnis der Aufführungen, welches von Christian August Vulpius schon von 1784 an hergestellt wurde. Doch enthält diese Zusammenstellung nur die in Weimar gegebenen Stücke, und es finden sich in dieser auch zahlreiche unrichtige Angaben über die Tage der Aufführungen und der Stücke selbst vor. Ein gleiches zweites, ebenfalls dem Hofamte zu Weimar gehöriges, von H. B. (Heinr. P. F. Burckhard) geführtes Verzeichnis wurde 1795 jedenfalls auf Goethes Veranlassung für die Theaterverwaltung unter Benutzung der Arbeit von Vulpius hergestellt. Dies Verzeichnis wurde z. Th. von Kräuters Hand fortgeführt und geht bis auf die neuere Zeit. Für die Zeit Goethes ist es ebenfalls nicht zuverlässig, da der Kammerkanzlist Burckhard bei der Anfertigung die Arbeit von Vulpius, nicht aber die Theaterzettel zu Grunde legte und die auswärtigen Aufführungen gänzlich unberücksichtigt ließ. Ein ähnliches Repertorium hat der Hofschauspieler H. Franke angelegt und bis zu seinem Tode fortgeführt. Für Goethes Zeit ist es ohne Bedeutung, wohl aber für die spätere Leitung sehr wichtig, da Frankes Arbeit sehr gewissenhaft ausgeführt ist. Auch dies Repertorium gehört dem Weimarer Hofamte.

Für eine Anzahl von Jahren wurden die Verzeichnisse der Aufführungen benutzt, welche in Schmieders Journal für Theater und andere schöne Künste und in Bertuchs Journal des Luxus und der Moden sich finden. Letzteres giebt die Aufführungen nur bis 1794, und brach aus Gründen, die Bertuch S. 333 angiebt,[1] ab, während in Schmieders Journal sich Fortsetzungen bis 1798 finden, die auf die Autorschaft von Vulpius hinweisen. An beiden Stellen sind die Angaben jedoch lückenhaft und es lassen sich in diesen im übrigen zahlreiche Fehler feststellen, wenn auch in vielen Fällen das Gebotene für eine kritische Zusammenstellung der Stücke von Werth ist.

Schließlich wurde das Material in Goethes bisher gedruckten und noch nicht veröffentlichten Tagebüchern mit Höchster Genehmigung Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin Sophia zu Sachsen-Weimar-Eisenach, der hohen Besitzerin des Goethe- und Schiller-Archivs benutzt. Da man annehmen kann, daß Goethes Angaben richtig sind, insoweit er den Vorstellungen selbst beiwohnte, so verdienen diese Aufzeichnungen am meisten Glauben; doch sind diese sehr lückenhaft und es können auch mit Hilfe dieser Quellen nicht alle Zweifel beseitigt werden. Die Differenzen sind in den Anmerkungen notiert. Auswärtiger Aufführungen gedenken die Tagebücher Goethes nur an ganz vereinzelten Stellen.

Da auf den Theaterzetteln vielfach die Autoren der Stücke nicht angegeben sind, wurden diese, insoweit es möglich war, in beiden Verzeichnissen ergänzt. In ausgedehnterem Maße ist dies der Fall im alphabetischen Verzeichnis. Die Akte der Stücke sind kurz durch 1—6 bezeichnet. Gleiches gilt von den Verfassern der Prologe, Epiloge u. s. w., deren Namen thunlichst ermittelt wurden. Gern gedenke ich hierbei der vielfachen Beihülfe des Herrn Prof. Dr. Litzmann.

Somit ist das Möglichste für die Richtigstellung des Repertoires gethan worden.

Abkürzungen.

L. = Lustspiel; S. = Singspiel; O. = Oper (in frühsten Zeiten öfter durch S. bezeichnet); Op. = Operette; Tr. = Trauerspiel; Dr. = Drama; Famg. = Familiengemälde. Bei Opern und Operetten bezeichnet der erste Name den Verfasser des Textes; der zweite den des Komponisten. Wo bei O. und Op. nur ein Name sich verzeichnet findet, wird mit diesem der Komponist bezeichnet. Da den Opern oft verschiedene Texte dienten, ließ sich mit Sicherheit der Verfasser des Textes nicht überall angeben. Für das alphabetische Repertorium ist das Nötige an dessen Anfange gesagt.

---

[1] Durch die Unzuverlässigkeit unserer Herren Theater-Korrespondenten blieb dieser Artikel (Allgemeine Übersicht des deutschen Theaterwesens) immer ein Bruchstück, das nur für den kleinsten Teil unserer Leser einiges Interesse haben konnte.

A. Chronologisches Verzeichnis.

Weimar 1791.

May 7. Prolog. Goethe. Gespr. von Domaratius.
Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 10. Verstand u. Leichtsinn. L. 5. Jünger.
„ 12. Elfride. Tr. 3. Bertuch.
„ 14. Das Kind der Liebe. Sch. 5. Kotzebue.
„ 17. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
„ 19. Lilla oder Schönheit und Tugend. S. 2. Martini.
„ 21. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
Der listige Bauer. Div.-Ball.
„ 24. Menschenhaß u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 26. Die eingebildet. Philosoph. S. 2. Paisiello.
„ 28. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
„ 31. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.
Juni 2. Graf von Essex. Tr. 5. Dyks Bearb.
„ 4. Bruder Moritz, der Sonderling oder die Colonie für die Pelew-Inseln. L. 3. Kotzebue.
„ 7. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.

Lauchstädt 1791.

Juni 13. Das Kind der Liebe. Sch. 5. Kotzebue.
„ 14. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.
Juni 18. Lilla oder Schönheit und Tugend. S. 2. Martini.
„ 19. Graf von Essex. Tr. 5. Dyks Bearb.
„ 20. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
Der listige Bauer. Div.-Ball.
„ 22. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
„ 24. Bruder Moritz, der Sonderling oder die Colonie für die Pelew-Inseln. L. 3. Kotzebue.
„ 26. Das rothe Käppchen oder Hilft es nicht, so schadet es nicht. S. 2. Dittersdorf.
„ 27. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 29. Verstand u. Leichtsinn. L. 5. Jünger.
Juli 2. Menschenhaß u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 3. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 4. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
Der listige Bauer. Div.-Ball.
„ 6. Lilla oder Schönheit und Tugend. P. 2. Martini.
„ 7. Der Strich durch die Rechnung. L. 4. Jünger.
„ 9. Die beiden Billets. L. 1. Wall.
Der Stammbaum als Forts. L. 1. Wall.
Zwischen Beiden Tanz: Men. à la Reine u. Allemande.
„ 10. Die Engländer in Amerika. Sch. 4. Albrecht.
„ 11. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.

Juli 13. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
„ 14. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 16. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 17. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 18. Das Kind der Liebe. Sch. 5. Kotzebue.
„ 20. Der Fähndrich oder der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
„ 21. Die edle Lüge. Sch. 1. Kotzebue.
Die eingebildeten Philosophen. S. 2. Paisiello.
„ 23. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 24. Otto v. Wittelsbach. Tr. 5. Babo.
„ 25. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 27. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 28. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 30. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 31. Die Tempelherren. Tr. 5. J. C. Kaffka.

Aug. 1. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 3. Prolog † dann: Liebe um Liebe. Ländl. Familienscene. 1. Iffland. und: Der König oder das Abenteuer. S. 3. Wezel.
„ 6. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
„ 7. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 8. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.

† Ist im Zettel nicht angezeigt.

Aug. 11. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 13. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 14. Klara von Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.

Erfurt und Weimar 1791.

Aug. 19. Prolog.
Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 21. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 24. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 26. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 28. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 31. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi. Mit Menuet à la Reine und Allemande während des 2. Actes.

Sept. 1. Das Kind der Liebe. Sch. 5. Kotzebue.
„ 4. Elise v. Valberg. Sch. 5. Iffland.
„ 6. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf. †
„ 7. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 8. Die Engländer in Amerika. Sch. 4. Albrecht.
„ 11. Die edle Lüge. Sch. 1. Kotzebue.
Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
„ 12. Graf von Essex. Tr. 5. Dyks Bearb.
„ 14. Lilla oder Schönheit und Tugend. S. 2. Martini.
„ 18. Luftschlösser. L. 4. C. A. Vulpius.
„ 19. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.

† In Weimar aufgeführt.

Sept.19. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
„ 21. Die eingebildeten Philosophen. S. 2. Paisiello.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 24. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 25. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller. Epilog.

Weimar 1791.

Octb. 1. Prolog. Goethe. Gespr. v. Mad. Gatto.
Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 4. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 6. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
„ 8. Felix und Hannchen. L. 4. Bretzner.
„ 11. Der Strich durch die Rechnung. L. 4. Jünger.
„ 13. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Bretzner. Mozart.
„ 15. Elise von Valberg. Sch. 5. Iffland.
„ 18. Der Fähndrich oder der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
„ 20. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
„ 22. Die Hochzeitsfeier oder ist's ein Mann, oder ein Mädchen. L. 5. Brandes.
„ 24. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 27. Juliane von Lindorak. Sch. 5. n. Gozzi. v. Schröder u. Gotter.
„ 29. Klara von Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
Nov. 1. Die Engländer in Amerika. Sch. 4. Albrecht.
Nov. 3. Das rothe Käppchen. O. 2. C. A. Vulpius. Dittersdorf.
„ 5. Der Graf aus Teutschland oder der Klosterraub. L. 5. Hagemeister.
„ 8. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
„ 10. Lilla oder Schönheit und Tugend. S. 2. Martini.
„ 12. Das Kind der Liebe. Sch. 5. Kotzebue.
„ 15. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 17. Medea. Melodr. 1. Gotter. Benda.
Luftschlösser. L. 4. C. A. Vulpius.
„ 19. Die Irrthümer. L. 1. Brandes.
Der weibl. Jacobiner-Club. L. 1. Kotzebue.
„ 22. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 24. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 26. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 29 Leben und Tod des Königs Johann. Tr. 5. Shakesp.
„ 30. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
Dec. 3. Die theatralischen Abenteuer od. l'Impressario in angustie. O. 2. Cimarosa.
„ 6. Die Eifersüchtigen od. Keiner hat Recht. L. 4. Schröder n. Murphy.
„ 8. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Bretzner. Mozart.
„ 10. Otto v. Wittelsbach. Tr. 5. Babo.
„ 13. Der Taubstumme. L. 3. Hunnius.
„ 15. Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Der Alchymist. Op. 1. Meißner. Schuster.

Dec. 17. Der Groß-Cophta. L. 5. Goethe.
" 20. Bruder Moritz, der Sonderling ꝛc. L. 3. Kotzebue.
" 22. Die Schauspielerschule. L. 4. Beil.
" 26. Der Groß-Cophta. L. 5. Goethe.
" 28. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
Eine Arie ges. von Dem. Rudorff.
" 29. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
" 31. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
Epilog. Goethe. Gespr. von Dem. Neumann.

Weimar 1792.

Jan. 3. Der Taubstumme. L. 3. Hunnius.
" 5. Die Fischerin. O. 2. v. Einsiedel. Guilelmi.
" 7. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
" 10. Die Eifersüchtigen oder Keiner hat Recht. L. 4. Schröder. n. Murphy.
Leichtsinn u. gutes Herz. L. 1. Hagemann.
" 12. Die Fischerin. O. 2. v. Einsiedel. Guilelmi.
" 14. Die glücklichen Bettler. Mährch. 3. n. Gozzi.
" 17. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
" 19. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
" 21. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Rikko. L. 2. n. dem Franz. v. Vulpius.
" 24. Die Holländer oder was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht? L. 3. Bock.
Jan. 26. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
" 28. Hamlet, Prinz v. Dänemark. Tr. 5. Ganz nach dem Orig. Shakespeares.
" 30. Don Juan. O. 2. Mozart.
Febr. 2. Die Hochzeitsfeier ꝛc. L. 5. Brandes.
" 4. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
" 7. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
" 9. Leben u. Tod König Johanns. Tr. 5. Shakespeare.
" 11. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
" 14. Felix und Hannchen. L. 4. Bretzner.
" 16. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Medea. Melodrama. Gotter. Benda.
" 18. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
" 20. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Bretzner. Mozart.
" 22. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
" 25. Die Irrthümer. L. 1. Brandes.
Der weibl. Jacobiner-Club. L. 1. Kotzebue.
" 28. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
März 1. Der Westindier. L. 5. Bode. Aus dem Engl. des Cumberland.
" 3. Don Juan. O. 2. Mozart.
" 6. Graf von Essex. Tr. 5. Dyks Bearb.
" 8. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan. Engelbrecht und Bock.
" 10. Der Groß-Cophta. L. 5. Goethe.
" 13. Elise von Valberg. Sch. 5. Iffland.
" 15. Die eingebildeten Philosophen. S. 2. Paisiello.
" 17. Der politische Kannegießer. L. 5. v. Holberg.

März 20. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Rikko. L. 2. n. d. Franz. v. Vulpius.
Der Alchymist. Op. 1. Meißner. Schuster.
„ 24. Die glücklichen Bettler. Mährch. 3. n. Gozzi. Schröder. [?]
April 6. Tod Jesu. Passions-Cantate. Aufg. v. C. H. Graun.
„ 9. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 10. Das Caffeehaus. L. 5. Bode n. Voltaire.
„ 12. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 14. Heinrich IV. Tr I. Th. in 3. Aufz. Shakespeare.
„ 17. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
Die Zauberschule. Ballet. Mattstedt.
„ 19. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 21. Heinrich IV. Tr. II. Th. in 3 Aufz. Shakespeare.
„ 24. Das Muttersöhnchen oder Junker Fritz. L. 1. nach Fanfan et Colas der Mad. de Beaunoir.
Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Die Zauberschule. Ballet. Mattstedt.
„ 26. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 28. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
May 1. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Der Schatz. L. 3. Lessing.
„ 3. Lilla oder Schönheit und Tugend. S. 2. Martini.
„ 5. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Der gefoppte und betrogene Bräutigam. S. 2. Nach lo sposo burlato. Dittersdorf.
„ 12. Die beiden Freunde oder der Kaufmann in Lyon. Sch. 5. Bocks Uebersetzung des Beaumarchais.
May 16. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 19. Heinrich IV. Sch. I. Th. in 3 Aufz. Shakespeare.
„ 23. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 26. Die Entführung. L. 3. Jünger.
Der Bäcker und sein Mündel. Ballet. Mattstedt.
„ 28. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 30. Verbrechen aus Ehrsucht. Familieng. 5. Iffland.
Juni 2. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 6. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 9. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 11. Das Ehepaar aus der Provinz. L. 4. Jünger.
Epilog. Goethe. Gespr. von Christiane Neumann.

Lauchstädt 1792.

Juni 17. Antrittsrede, geh. v. Krüger.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
Leichtsinn und gutes Herz L. 1. Hagemann.
„ 18. Die Eifersüchtigen od. Keiner hat Recht. L. 4. Schröder.
Nachspiel: Der Schatz. L. 3. Lessing.
„ 20. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 21. Der Taubstumme. L. 3. Hunnius.
„ 23. Verbrechen aus Ehrsucht. Familieng. 5. Iffland.
„ 24. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 25. Die beiden Freunde oder der Kaufmann aus Lyon. Sch. 5. Bock n. Beaumarchais.
„ 27. Der Mondkaiser. P. 2. Unger.

Juni 28. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 30. Bürgerglück. L. 3. Babo.

Juli 1. Dom Karlos. T. 5. Schiller.
„ 2. Das Muttersöhnchen oder Junker Fritz. L. 1. nach Mad. de Beaunoir.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 4. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 5. Das Ehepaar aus der Provinz. L. 4. Jünger.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 7. Rikko. L. 2. Nach d. Franz. Vulpius.
Die edle Lüge. Sch. 1. Kotzebue.
„ 8. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 9. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 11. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 12. Felix und Hannchen. L. 4. Bretzner.
„ 14. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 15. Der Groß-Cophta. L. 5. Goethe.
„ 16. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Hier ist eine Wohnung zu vermiethen. L. 2. Aus dem Engl.
„ 18. Die Entführung. L. 3. Jünger.
Leichtsinn und gutes Herz. Ein Nachspiel. Hagemann.
„ 19. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 21. Der Revers. L. 5. Jünger.
„ 22. Heinrich IV. Sch. 5. I. Th. Shakespeare.
„ 23. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 25. Bürgerglück. L. 3. Babo.
„ 26. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
Juli 28. Die beiden Freunde od. der Kaufmann in Lyon. Sch. 5. n. Beaumarchais. von Bock.
„ 29. Graf Benjowsky. Tr. 5. Kotzebue.
„ 31. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.

Aug. 1. Der weibliche Jakobiner-Club. L. 1. Kotzebue.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 3. Das Freudenfest. Vorspiel m. Gesang. Vulpius. Benda.
Der Papagoy. Sch. 3. Kotzebue.
„ 5. Die glücklichen Bettler. Märchen 3. Nach Gozzi.
„ 6. Der Taubstumme. L. 3. Hunnius.
„ 8. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Die eingebildeten Philosophen. S. 2. Paisiello.
„ 9. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 12. Der schwarze Mann. L 2. Gotter.
Der Alchymist. S. 1. Meißner. Schuster.
„ 13. Der Herbsttag. S. 5. Iffland.
„ 15. Die glücklichen Bettler. Märchen 3. nach Gozzi.
„ 16. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
„ 19. Elise von Valberg. S 5. Iffland.
Epilog. Gespr. v. Becker.

Erfurt 1792.

Aug. 23. Prolog. Gespr. von Dem. Neumann.
Die glücklichen Bettler. Märchen 3. nach Gozzi.
„ 26. Heinrich IV. Sch. 5. I. Th. Shakespeare.
„ 27. Der Papagoy. Sch. 3. Kotzebue.

Aug. 29. Das Muttersöhnchen oder Junker Fritz. L. 1. Nach Mad. de Beaunoir.
Der Alchymist. Op. 1. Meißner. Schuster.

Sept. 2. Graf Benjowsky rc. Tr. 5. Kotzebue.
„ 3. Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Die beiden Freunde rc. Sch. 5. Bock. nach Beaumarchais.
„ 5. Verbrechen aus Ehrsucht. Sch. 5. Iffland.
„ 8. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
„ 9. Bürgerglück. L. 3. Babo.
„ 10. Hier ist eine Wohnung zu vermiethen. L. 2. Aus dem Engl.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 12. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Der Herbtag. Sch. 5. Iffland.
Engl. Solotanz des Silani aus Berlin.
„ 16. Die Spieler. Sch. 5. Beil.
Engl. Solotanz Silani's.
„ 17. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
Engl. Solotanz Silani's.
„ 19. König Johann ohne Land. Tr. 5. Shakespeare.
Prolog. Gespr. von Vohs. †
„ 20. Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 22. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
„ 23. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Die eingebildeten Philosophen. S. 2. Paisiello.
„ 26. Hamlet. Tr. 5. Shakespeare. ††

† Wegen der akad. Jubelfeier.
†† Ganz nach dem Orig.

Sept. 27. Das rothe Käppchen oder hilft es nicht, so schadet es nicht. S. 2. Dittersdorf.
„ 29. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 30. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
Octb. 1. Hieronymus Knicker. S. 2. Dittersdorf.
Epilog. Gespr. von Mad. Amor.

Weimar 1792.

Octb. 4. Prolog. Gespr. v. Vohs.
Der Papagoy. Sch. 3. Kotzebue.
„ 6. Bürgerglück. L. 3. Babo.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 9. Der Apotheker und der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 11. Der Fürst und sein Kammerdiener. L. 1. Hagemann.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 13. Hamlet. Tr. 5. ganz nach Shakespeare.
„ 16. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 18. Die glücklichen Bettler. Mährchen 3. n. Gozzi.
„ 20. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 24. Das Fischer-Mädchen. O. 2. v. Einsiedel n. Guilelmi.
„ 25. Verbrechen aus Ehrsucht. Familieng. 5. Iffland.
„ 27. Bewußtsein. Sch. Forts. d. vor. 5. Iffland.
„ 30. Die Spieler. Sch. 5. Beil.
Nov. 1. Die christliche Judenbraut. O. 2. Panneck.
„ 3. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 6. Karl und Sophie, oder die Physiognomisten. L. 5. Bretzner.
„ 8. Das Muttersöhnchen oder Junker Fritz. L. 1. Nach Mad. de Beaunoir.
Der Stammbaum. S. 1. Wall.

Nov. 10. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 12. Großes Concert von Carl Stamitz.
„ 13. Reue versöhnt. Sch. 5. Schluß von Verbrechen aus Ehrsucht und Bewußtsein. Iffland.
„ 15. Das rothe Käppchen. S. 2. Dittersdorf.
„ 17. Otto der Schütz, Prinz von Hessen. Sch. 5. Hagemann.
„ 20. Der Mond-Kaiser. P. 3. Unger.
„ 22. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
„ 24. Die Zigeunerin. O. 2. Uebers. von v. Einsiedel. Paisiello.
„ 27. Der Fähndrich oder der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 29. Mathilde Gräfin v. Gießbach. Tr. 5. Ziegler.

Dec. 1. Lilla oder Schönheit und Tugend. S. 2. Martini.
„ 4. Hier ist eine Wohnung zu vermiethen. L. 2. Aus d. Engl.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 5. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Bretzner. Mozart.
„ 8. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 11. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der schwarze Mann. P. 2. Gotter.
„ 13. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Die Eifersucht auf der Probe. S. 3. Anfossi.
„ 18. Der Revers. L. 5. Jünger.
„ 20. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder nach Regnard.
Dec. 22. Otto der Schütz. Sch. 5. Hagemann.
„ 26. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 27. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 29. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
Epilog. Gespr. von Dem. Neumann.

Weimar 1793.

Jan. 1. Johann v. Procida oder die sicilische Vesper. Sch. 5. Hagemeister.
„ 3. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 8. Das Ehepaar aus der Provinz. L. 4. Jünger.
Die eheliche Probe. L. 1. v. Dalberg.
„ 10. Die Zigeunerin. O. 2. Uebers. v. Einsiedel. Paisiello.
„ 12. Otto von Wittelsbach. Tr. 5. Babo.
„ 13. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 15. Der Papagoy. Sch. 3. Kotzebue.
„ 17. Die Spieler. Sch. 5. Beil.
„ 19. Die christliche Judenbraut. O. 2. Panneck.
„ 22. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 24. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
„ 26. Die vier Vormünder. L. 3. Schröder [?] n. Centlivre.
„ 30. Richard Löwenherz. S. 3. Uebers. von Andree nach Sedaine-Gretry.
„ 31. Der Strich durch die Rechnung. L. 4. Jünger.
Febr. 2. Der Apotheker und der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 5. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder n. Regnard.

Febr. 7. Die magnetische Wunderkraft oder aller Welt zum Trotz doch ein Arzt. L. 3. Huber.
„ 9. Richard Löwenherz. S. 3. Uebers. von Andree nach Sedaine-Gretry.
„ 13. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 14. Heinrich IV. I. Theil. Tr. 5. Shakespeare.
„ 16. Die eheliche Probe. L. 1. von Dalberg.
Der Faßbinder. S. 1. Monsigny.
„ 19. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
„ 21. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 23. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Bretzner. Mozart.
„ 26. Eveline. L. 5. Jünger n. Centliore.
„ 28. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

März 2. Heinrich IV. Tr. II. Th. 3. Shakespeare.
„ 5. Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 7. Richard Löwenherz. S. 3. Uebers. von Andree nach Sedaine-Gretry.
„ 9. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
„ 12. Eveline. L. 5. Jünger nach Centlivre.
„ 14. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.
„ 16. Der Schiffs-Patron oder der Guts-Herr. S. 2. Dittersdorf.
„ 19. Der Schiffs-Patron 2c. S. 2. Dittersdorf.
„ 21. Die entwaffnete Rachgierde. Tragik. 5. n. Gozzi. von Werthes [?].
„ 23. Don Juan. O. 2. Mozart.

April 1. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 2. Die Uebereilung. L. 1. Schröder n. Murphy.
Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. G. Benda.
„ 6. Elfride. Tr. 3. Bertuch.
„ 9. Der argwöhnische Ehemann. L. 5. Gotter.
„ 11. Der Hufschmied. O. 2. Dittersdorf.
„ 13. Der Vetter in Lissabon. Familiengem. 3. Schröder.
„ 16. Die Uebereilung. L. 1. Schröder nach Murphy.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 18. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 20. Das Kind der Liebe. Sch. 4. Kotzebue.
„ 23. Der Fähndrich od. der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 25. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 27. Der seltene Onkel. L. 4. Ziegler.

Mai 2. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
Der Faßbinder. S. 1. Monsigny.
„ 4. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 9. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 11. Richard Löwenherz. S. 3. Andree. Gretry.
„ 14. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 18. Der Herbsttag. L. 5. Iffland.
„ 23. Ignez de Castro. Tr. 5. v. Soden.
„ 25. Im Trüben ist gut fischen. S. 3. Andree. Sarti.
„ 29. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.

Juni 1. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 5. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 8. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
„ 12. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Kotzebue.
Abschiedsrede. Gespr. v. Mad. Weyrauch.

Lauchstädt 1793.

Juni 16. Prolog. Gespr. von Mad. Malcolmi.
Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 18. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
„ 20. Die Zwillingsbrüder. L. 5. nach Regnard. Schröder.
„ 22. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 23. Der Schiffs-Patron. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 27. Die eheliche Probe. L. 1. v. Dalberg.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 29. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 30. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Kotzebue.
Juli 2. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 4. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
„ 6. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 7. Im Trüben ist gut fischen. O. 3. Sarti.
„ 9. Das Kind der Liebe. Sch. 4. Kotzebue.
„ 11. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
Juli 13. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 14. Otto der Schütz, Prinz von Hessen. Sch. 5. Hagemann.
„ 16. Hieronymus Knicker. S. 2. Dittersdorf.
„ 18. Frauenstand. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
„ 21. Der Schiffspatron oder der Guts-Herr. O. 2. Dittersdorf.
„ 23. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 25. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 27. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
„ 28. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
„ 30. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Aug. 1. Der Vetter in Lissabon. Famg. 3. Schröder.
„ 3. Das Kästchen m. der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 4. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 6. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
• „ 8. Ignez de Castro. Tr. 5. v. Soden.
„ 10. Die vier Vormünder. L. 3. nach Centlivre von Schröder. [?]
„ 11. Richard Löwenherz. S. 3. Gretry.
„ 13. Das Kästchen m. der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 14. Die Tochter der Natur. Famg. 3. Lafontaine.
Abschiedsrede von Graff.

Erfurt 1793.

Aug. 18. Der Schiffs-Patron od. der Guts-Herr. O. 2. Dittersdorf.

Aug. 18. Epilog der Mad. Bohs. Antrittsrede.
„ 19. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 21. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Liebe und Muth. L. 3. Spieß.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 25. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Kotzebue.
„ 26. Der Apotheker u. der Doktor. S. 2. Dittersdorf.
„ 28. Die Tochter der Natur. Famg. 3. Lafontaine.
„ 31. Das Kind der Liebe. Sch. 4. Kotzebue.
Sept. 1. Richard Löwenherz. S. 3. Gretry.
„ 2. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
„ 4. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 7. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Mozart.
„ 8. Otto der Schütz, Prinz von Hessen. Sch. 5. Hagemann.
„ 9. Die vier Vormünder. L. 3. nach Centlivre von Schröder. [?]
„ 11. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 14. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 15. Ida, oder das Vehmgericht. Sch. 5. Komareck.
„ 16. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
„ 18. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 21. Die Zwillingsbrüder. L. 5. nach Regnard. Schröder.
„ 22. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 23. Frauenstand. Sch. 5. Iffland.
„ 25. Der argwöhnische Ehemann. L. 5. nach Hoadley. Gotter.
Sept. 28. Im Trüben ist gut fischen. O. 3. Sarti.
„ 29. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
„ 30. Die Tochter der Natur. Famg. 3. Lafontaine.
Octb. 2. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Mozart.
„ 4. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
„ 6. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
Epilog. Gespr. von Mad. Weyrauch.

Weimar und Erfurt 1793.

Oct. 10. Der Baum der Diana. S. 2. Martini. †
„ 12. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 15. Prolog. Goethe. Gespr. v. Mad. Becker. ††
*Der Krieg. L. 3. n. Goldoni.
„ 17. Das Kind der Liebe. Sch. 4. Kotzebue.
„ 19. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 22. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 24. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 26. Otto der Schütz ꝛc. Sch. 5. Hagemann.
„ 29. Der Schiffs-Patron ꝛc. O. 2. Dittersdorf.
„ 31. Der argwöhnische Ehemann. L. 5. Hoadley-Gotter.
Nov. 2. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann. †††

† Vgl. dazu Goethes Tageb. II. 31; vom 10.—31. Oct., wo er ein nicht eingehaltenes Repertoir aufstellte.

†† Der Prolog im Journal des Luxus u. d. Moden gedr. 1793. S. 581.

††† Vgl. dazu Goethes Tagebuch II. 31 vom 2.—30. December, wo sich ein projectirtes u. ausgeführtes Repertoir findet.

Nov. 5. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
„ 7. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
„ 9. Der Baum der Diana. S. 2. Martini.
„ 12. Die Zwillingsbrüder. L. 5. n. Regnard. Schröder.
„ 14. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Kotzebue.
„ 16. Frauenstand. Sch. 6. Iffland.
„ 19. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
„ 21. Die beiden Billets. L. 1. Wall.
Die beiden Savoyarden. S. 1. Schmieder. d'Allayrac.
„ 23. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
„ 26. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 28. Die Uebereilung. L. 1. nach Murphy v. Meyer.
Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
„ 30. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.

Dec. 3. Die eheliche Probe. L. 1. Dalberg. †
Die beiden Savoyarden. S. 1. Schmieder. d'Allayrac.
„ 7. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Nach d. Ital. bearbeitet. Mozart.
„ 10. Der Krieg. L. 3. n. Goldoni.
„ 12. Die vier Vormünder. L. 3. n. Centlivre Schröder. [?]
„ 14. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.
„ 17. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa. ††
„ 19. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 21. Menzikof u. Natalie. Tr. 5. Kratter.

† Vgl. dazu Goethes Tageb. II. 82. von 8.—31. Dec. wegen des dort aufgestellten Repertoirs.

†† In Erfurt aufgeführt.

Dec. 23. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 26. Richard Löwenherz. S. 3. Andree. n. Sedaine. Gretry.
„ 28. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 31. Die Entführung. L. 3. Jünger.
Der Bürger-General. L. 1. Goethe.

Weimar und Erfurt 1794.

Jan. 2. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.
„ 4. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 7. Die beiden Freunde ꝛc. Sch. 5. Bock. n. Beaumarchais.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 9. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
„ 11. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf. †
„ 16. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 18. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 21. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 23. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder. nach Regnard.
„ 25. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 30. König Theodor in Venedig. O. 2. Paisiello.

Febr. 1. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart. ††
„ 4. Ignez de Castro. Tr. 5. v. Soden. †††
„ 6. König Theodor in Venedig. O. 2. Paisiello.

† Nach Goethes Tageb. II. 33. waren von ihm Vorstellungen auch am 14. u. 28. Januar projectirt. Wahrscheinlich stieß die mächtig wirkende Zauberflöte sein Repertoir um.

†† S. hierzu Goethes Tagebuch II. 33 weg. Repertoiränderung.

††† Für den 5. Febr. war Redoute angekündigt.

Febr. 8. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter. †
„ 11. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 13. Otto der Schütz ꝛc. Sch. 5. Hagemann.
„ 15. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 18. Die vier Vormünder. L. 5. Schröder [?] n. Centliore.
„ 20. Allzu scharf macht schartig. Sch. 4. Iffland.
„ 22. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 23. Der Emigrant. Sch 5. Bunsen. ††
„ 25. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
27. Der Fähndrich ꝛc. L. 3. Schröder.
Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.

März 1. Allzu scharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 6. Der Mondkaiser. P. 3. Unger.
„ 8. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 11. Die Entführung. L. 3. Jünger.
Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
„ 13. Der Vormund. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 18. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Saliere.
„ 20. Frauenstand. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 25. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf.
„ 27. Beverley oder der Spieler. Sch. 5. Schröder. n. Moore u. Saurin.

† Am 9. u. 10. Febr. gab Breitrück im Theater Vorstellungen von phys. und math. Experimenten.

†† In Erfurt aufgeführt.

März 29. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 30. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland. †

April 1. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
„ 3. Gerechtigkeit und Rache. Sch. 4. Brömel.
„ 5. Die Zauberflöte. O. 3. Mozart.
„ 8. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 10. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 12. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart
„ 21. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 24. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
„ 26. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 29. Die Jäger. Sch. 5. Iffland.

May 1. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 3. Leichtsinn u. gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Die Ehrenerklärung. L. 2. [?]
„ 6. Liebhaber u. Nebenbuhler ꝛc. L. 4. Ziegler.
„ 8. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 10. Allzuscharf macht schartig. L. 5. Iffland.
„ 13. General Schlenzheim. L. 5. Spieß, bearb. v. Plümicke und Brömel.
„ 17. König Theodor. O. 2. Paisiello.
„ 21. Die Uebereilung. L. 1. n. Murphy v. Meyer.
Der ganze Kram und das Mädchen dazu. L. 1. Brühl.
„ 24. Was kümmerts mich. L. Müchler.
Ein alter Fuchs ꝛc. L. 1. Gotter.
„ 28. Lanassa. Tr. 5. Plümicke.

† In Erfurt aufgeführt, am nächsten Tage wurde wieder in W. gespielt.

May 31. Richard Löwenherz. O. 2. Sedaine. Gretry. †

Juni 4. Klara v. Hoheneichen. Sch. 5. Spieß.

„ 7. Die Indianer in England. L. 5. Kotzebue.

„ 9. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.

„ 12. Liebe u. Muth. L. 3. Spieß.

„ 14. Die Familie Spaden. Sch. 4. Beil.

„ 16. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.

„ 18. Otto d. Schütz. Sch. 5. Hagemann.

Lauchstädt 1794.

Juni 22. Antrittsrede der Mad. Malcolmi.

Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Mozart.

„ 24. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.

„ 26. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.

„ 28. Die Familie Spaden. Sch. 4. Beil.

„ 29. König Theodor in Venedig. O. 2. Paisiello.

Juli 1. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.

„ 3. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 5. Alte u. neue Zeit. L. 5. Iffland.

„ 6. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 8. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.

„ 10. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.

„ 11. Alte u. neue Zeit. L. 5. Iffland.

„ 13. Die Zauberflöte O. 2. Mozart.

„ 15. Der Vormund. Sch. 5. Iffland.

Juli 17. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

„ 19. Die Tochter der Natur. Sch. 3. Lafontaine.

„ 20. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 21. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.

„ 23. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 26. Die Tochter der Natur. Sch. 3. Lafontaine.

„ 27. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.

„ 28. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.

„ 30. Leichtsinn u. gutes Herz. L. 1. Hagemann.

Der ganze Kram und das Mädchen dazu. L. 1. Brühl.

Aug. 2. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.

„ 3. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.

„ 4. Allzuscharf macht schartig. L. 5. Iffland.

„ 6. Richard Löwenherz. O. 2. Gretry. u. Sedaine.

„ 9. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.

„ 10. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

Rudolstadt 1794.

Aug. 18. Prolog. Gespr. von Müller.

Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.

„ 19. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.

„ 20. Die Entführung aus dem Serail. S. 3. Bretzner. Mozart.

„ 21. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.

„ 22. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

„ 23. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.

† Von hier an läßt uns das Journal des Luxus im Stich s. Frdr. Bertuchs 1794 unter den „Quellen.“

Aug. 25. Alte Zeit u. neue Zeit. L. 5. Iffland.
" 26. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
" 28. Die Zwillingsbrüder. L. 5. n. Regnard. Schröder.
" 29. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
Sept. 1. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.
" 2. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
" 4. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
" 5. Die Entführung. L. 3. Jünger.
Der Bürger-General. L. 1. Goethe.
" 8. Frauenstand. Sch. 5. Iffland.
" 9. Der Fähndrich od. der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
" 10. Don Juan. O. 2. Mozart.
Abschiedsrede der Mad. Becker.

Erfurt 1794.

Sept. 14. Prolog gespr. von Madame Vohs.
Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
" 15. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der ganze Kram und das Mädchen dazu. P. 1. Brühl.
" 17. König Theodor in Venedig. O. 2. Paisiello.
" 20. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
" 21. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
" 22. Don Juan. O. 2. Mozart.
" 25. Die Dichterfamilie. L. 5. Roller. (F. G. J. Burchard.)
" 27. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
" 28. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
" 29. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
Octb. 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
" 4. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
" 5. Alte Zeit u. neue Zeit. L. 5. Iffland.
Epilog gespr. v. Mad. Malcolmi.

Weimar 1794.

Octb. 7. Prolog. Goethe. Gespr. v. Mad. Becker.
Alte und neue Zeit. L. 5. Iffland.
" 9. Die Tochter der Natur. Famg. 3. Lafontaine.
" 11. Die Dichterfamilie. L. 5. Roller.
" 14. Das gerettete Venedig. Tr. 5. Balett n. Otway.
" 16. Die eheliche Probe. L. 1. v. Dalberg.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
" 18. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
" 21. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.
" 24. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
" 25. Alte und neue Zeit. L. 5. Iffland.
" 28. Die Familie Spaden. Sch. 4. Beil.
" 30. Alles aus Eigennutz. L. 5. n. Bourgogne. Beck.
Nov. 1. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
" 4. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
" 6. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.
" 8. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
" 11. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
" 13. Die Eifersüchtigen. L. 4. Schröder.

Nov. 13. Der ganze Kram und das Mädchen dazu. P. 1. Brühl.
„ 15. Richard Löwenherz. O. 3. übers. v. Andree. n. Sedaine. Gretry.
„ 18. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 20. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 22. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
Circe. O. 1. Anfossi.
„ 25. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 29. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Circe. O. 1. Anfossi.

Dec. 2. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder. nach Regnard.
„ 6. Der Schiffspatron. S. 2. Dittersdorf.
„ 9. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. R. L. 4. Ziegler.
„ 11. Graf Benjowsky rc. Sch. 5. Kotzebue.
„ 13. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 16. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
„ 18. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck. nach Bourgogne.
„ 20. Graf Benjowsky rc. Sch. 5. Kotzebue.
„ 23. Güte rettet. L. 5. Huber. n. Holcroft.
„ 26. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 27. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 30. Alte und neue Zeit. L. 5. Iffland.

Weimar und Erfurt 1795.

Jan. 1. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 3. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 6. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 8. Gerechtigkeit und Rache. Sch. 4. Brömel.
„ 10. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 13. Glück bessert Thorheit. L. 5. Schröder.
„ 15 Das gerettete Venedig. Tr. 5. Balett n. Otway.
„ 17. Der Diener zweier Herrn. L. 2. Schröder n. Goldoni.
Circe. O. 1. Anfossi.
„ 20. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
Bon-bon oder die Censur. L. 3. [?]
„ 22. Der Vormund. Sch. 5. Iffland.
„ 24. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 27. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 31. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Müller.

Febr. 3. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Otto der Schütz. Sch. 5. Hagemann.
„ 7. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Müller.
„ 10. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 12. Der Strohmann. Sch. 3. Hagemann.
„ 14. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Müller.
„ 16. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.
„ 18. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 19. Die Zauberflöte. Op. 2. Mozart.

Febr.21. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 24. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 26. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 28. Don Juan. O. 2. Mozart.

März 3. Das Kind der Liebe. Sch. 5. Kotzebue.
„ 5. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 7. Verbrechen aus Ehrsucht. Famg. 5. Iffland.
„ 8. Don Juan. O. 2. Mozart.†
„ 10. Die Dichterfamilie. L. 5. Roller.
„ 12. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 14. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 15. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.††
„ 17. Glück bessert Thorheit. L. 5. Schröder.
„ 19. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan. Engelbrecht und Bock.
„ 21. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Alles aus Eigennutz. L. 5. Bock. n. Bourgogne.
„ 26. Das Caffeehaus. L. 5. n. Voltaire. Bode.
„ 28. Don Juan. O. 2. Mozart.

April 6. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 7. Die Tochter der Natur. Sch. 3. Lafontaine.
„ 9. Die Jäger. Sittg. 5. Iffland.
„ 11. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 14. Der ganze Kram und das Mädchen dazu. P. 1. Brühl.
Die Heirath durch ein Wochenblatt. P. 1. Schröder.
„ 16. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.

† In Erfurt gegeben.
†† In Erfurt gegeben.

April 18. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 21. Leichtsinn und gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Incle und Jariko. Sch. 3. Schröder. A. d. Engl. des Colman.
„ 23. Der Vetter in Lissabon. Sch. 3. Schröder.†
„ 25. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 26. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.††
„ 28. Der Sturm von Boxberg. Sch. 3. Maier.
„ 30. Die glücklichen Bettler. L. 3. Schröder [?] nach Gozzi.

Mai 2. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 3. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.†††
„ 6. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 9. Bürgerglück. L. 3. Babo.
„ 13. Henriette, oder sie ist schon verheirathet. L. 5. Großmann.
„ 16. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 20. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 23. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 25. Abällino, der große Bandit. Tr. 5. Zschokke.
„ 30. Claudina v. Villa Bella. O. 3. Goethe.

Juni 3. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 6. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 7. Cosa Rara. O. 2. Martini.*
„ 10. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

† Zwischen den Acten singt Geilling Arien.
†† In Erfurt gegeben.
††† In Erfurt gegeben.
* In Erfurt gegeben.

Juni 13. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.†
„ 14. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.††

Lauchstädt 1795.

Juni 21. Prolog.
Abällino, der große Bandit. Tr. 5. Zschokke.
„ 22. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 24. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 27. Bürgerglück. L. 3. Babo.
„ 28. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 29. Otto der Schütz, Prinz von Hessen. Sch. 5. Hagemann.

Juli 1. Henriette oder Sie ist schon verheirathet. L. 5. Großmann.
„ 2. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 4. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 5. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 6. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 8. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 9. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 11. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 12. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 13. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 16. Die Verwiesenen auf Kamtschatka oder Graf Benjowsky. Sch. 5. Kotzebue.

† In Erfurt gegeben.
†† In Erfurt gegeben.

Juli 18. Abällino, der große Bandit. Tr. 5. Zschokke.
„ 19. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 20. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.
„ 22. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 23. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 25. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 26. Der Schiffs-Patron oder der Guts-Herr. O. 2. Dittersdorf.
„ 27. Alles aus Eigennutz. L. 5. Bock. n. Bourgogne.
„ 29. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 30. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.

Aug. 1. Glück bessert Thorheit. L. 5. Schröder
„ 2. Hamlet. Tr. 6. Schröder. n. Shakespeare.
„ 3. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 5. Otto v. Wittelsbach. Tr. 5. Babo.
„ 6. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 8. Alte Zeit und neue Zeit. L. 5. Iffland.
„ 9. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 10. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 11. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 12. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 15. Die Tochter der Natur. Famg. 3. Lafontaine.
„ 16. Die christl. Judenbraut. O. 2. Panneck.
„ 17. Die Jäger. Sittenq. 5. Iffland.
Epilog. Gespr. von Mad. Becker.

Erfurt 1795.

Aug. 22. Die christl. Judenbraut. O. 2. Panneck.
Prolog. Gespr. von Genast.
„ 23. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 26. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 27. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 30. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 31. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
Sept. 2. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 3. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 6. Hamlet, Prinz v. Dänemark. Tr. 6. Schröder n. Shakespeare.
„ 7. Der Schiffs-Patron oder der Guts-Herr. O. 2. Dittersdorf.
„ 9. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 10. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 13. Die Verwiesenen auf Kamtschatka. (Graf Benjowski.) Sch. 5. Kotzebue.
„ 16. Die Zauberflöte O. 2. Mozart.
„ 17. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.
„ 19. Das Inkognito oder der König auf Reisen. L. 4. Ziegler.
„ 20. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 21. Henriette oder Sie ist schon verheirathet. L. 5. Großmann.
„ 23. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 24. Glück bessert Thorheit. L. 5. Schröder.
„ 27. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder. n. Goldoni.
Sept. 27. Circe. O. 1. Anfossi.
„ 28. Alles aus Eigennutz. L. 5. Bock n. Bourgogne.
„ 30. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
Octb. 1. Alte Zeit und neue Zeit. L. 5. Iffland
„ 3. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Müller.
„ 4. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
Epilog. Gespr. von Mad. Becker.

Weimar 1795.

Octb. 7. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 8. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 10. Das Inkognito ꝛc. L. 4. Ziegler.
„ 13. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 15. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 17. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel Müller.
„ 20. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 22. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 24. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Die Schauspielerschule. L. 3 Beil.
„ 29. Die eingebildet. Philosophen. O. 2. Paisiello.
„ 31. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
Nov. 3. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 5. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 7. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 10. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

Nov. 12. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 14. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel Müller.
„ 17. Bürgerglück. L. 3. Babo.
„ 19. Die Basen. L. 3. Gotter. n. d. Französ.
„ 21. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 24. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.
„ 26. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 28. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.

Dec. 1. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 2. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 5. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 8. Alles aus Eigennutz. L. 5. Bock. n. Bourgogne.
„ 10. Der Mann von vierzig Jahren. L. 1. n. Fayan. Kotzebue.
Circe. O. 1. Anfossi.
„ 12. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 15. Otto der Schütz ꝛc. Sch. 5. Hagemann.
„ 17. Die unglückliche Ehe durch Delikatesse. Ring. II. Th. L. 4. Schröder.
„ 19. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 26. Der Mann von vierzig Jahren. L. 1. n. Fayan. Kotzebue.
Die beiden Savoyarden. S. 1. Dyk n. d'Allayrac.
„ 29. Barbarei und Größe. Tr. 4. Ziegler.
„ 31. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.

Weimar 1796. †

Jan. 2. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 5. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.
„ 7. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 9. Im Trüben ist gut Fischen. O. 3. Sarti.
„ 12. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Proceß. L. 2. Herklots.
„ 14. Der Schiffs-Patron ꝛc. O. 2. Dittersdorf.
„ 16. Hamlet ꝛc. Tr. 6. Schröder. n. Shakespeare.
„ 19. Das Inkognito ꝛc. L. 4. Ziegler.
„ 21. Henriette oder Sie ist schon verheirathet. L. 5. Großmann.
„ 25. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 30. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.

Febr. 2. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 4. Die Basen. L. 3. Gotter. n. d. Franz.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 6. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 10. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 11. Alte und neue Zeit. L. 5. Iffland.
„ 13. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 15. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 18. Victorine od. Wohlthun trägt Zinsen. L. 4. Schröder.
„ 20. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

† Von 1796 an finden sich in Goethe's Tagebüchern zahlreiche Notizen über Theatral. Aufführungen. Differenzen mit unserem Repertorium sind notirt.

Febr. 23. Alles aus Eigennutz. L. 5. Bock. n. Bourgogne.
„ 25. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 27. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.

März 1. Der Vetter in Lissabon. Famg. 3. Schröder.
„ 3. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Wenzel Müller.
„ 8. Der Vormund. Sch. 5. Iffland.
„ 10. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
„ 12. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Gerechtigkeit und Rache. Sch. 4. Brömel.
„ 17. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
„ 19. Die Spanier in Peru. Tr. 5. Kotzebue.
„ 28. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen. †
„ 29. Das Sonntagskind. O. 2. Wenzel Müller.
„ 31. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.

April 2. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.
„ 4. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.
„ 7. Die eheliche Probe. L. 1. v. Dalberg.
Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 9. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 12. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.

† Von da die Ifflandschen Vorst. bis ncl. 25. April.

Apr. 14. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Kotzebue.
„ 16. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 19. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 21. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.
„ 23. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 25. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 28. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 30. Cosa Rara. O. 2. Martini.

May 4. Richard Löwenherz. O. 3. Sedaine-Gretry.
„ 7. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 11. Die falsche Schaam. Sch. 4. Kotzebue.
„ 14. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Die ungl. Ehe durch Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 17. Der Baum der Diana. O. 2. Martini.
„ 21. Der Graf v. Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
„ 25. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 28. Oberon, König der Elfen. O. 3. Wranitzky.

Juni 1. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 4. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 8. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Alexina. Sch. 5. Cowmeadow. n. d. Engl.
„ 15. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel Müller.
„ 18. König Lear. Tr. 5. Shakespeare. Schröder.

Lauchstädt 1796.

Juni 24. König Lear. Tr. 5. Schröder. nach Shakespeare.

Juni 26. Oberon, König d. Elfen. O. 3. Wranitzky.
„ 27. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
„ 29. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
Juli 2. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
„ 3. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.
„ 4. Alexina. Sch. 5. Cowmeadow. n. d. Engl.
„ 6. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 7. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 9. Liebhaber und Nebenbuhler. L. 4. Ziegler.
„ 10. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 11. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 13. Abällino, der große Bandit. Tr. 5. Zschokke.
„ 14. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 16. Armuth u. Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 17. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 18. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 20. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 21. Des Ringes zweiter Theil oder die ungl. Ehe durch Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 23. Der Baum der Diana. O. 2. Martini.
„ 24. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 25. Das Portrait d. Mutter. L. 4. Schröder.
„ 27. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 28. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 30. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 31. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Müller.
Aug. 1. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
„ 3. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
Aug. 4. Das Sonntagskind. O. 2. Müller.
„ 6. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 7. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 8. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.

Rudolstadt 1796.

Aug. 12. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.†
„ 13. Prolog. Gespr. v. Madame Becker.
Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 16. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 17. Abällino, der große Bandit. Tr. 5. Zschokke.
„ 18. Der Baum der Diana. O. 2. Martini.
„ 19. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 22. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 23. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 25. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 27. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
„ 29. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Müller.
„ 30. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
Sept. 1. Das Sonntagskind. O. 2. Müller.
„ 2. Maske f. Maske. L. 3. Jünger.
„ 3. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.††
„ 5. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.

† Auf dem Schloßtheater.
†† Auf dem Schloßtheater.

Sept. 6. Oberon, König der Elfen. O 3. Wranitzky.
" 8. Der Ring. L. 5. Schröder.[1]
" 9. Des Ringes zweiter Theil oder die ungl. Ehe durch Delikatesse. L. 4. Schröder.
" 12. Der Apotheker und der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
" 13. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
" 14. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
" 15. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
" 19. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
" 20. Henriette oder sie ist schon verheirathet. L. 5. Großmann.
" 22. Die Zauberzither. O. 3. Müller.
" 23. Liebhaber und Nebenbuhler. L. 4. Ziegler.
" 26. Die Verläumder. Sch. 5. Kotzebue.
" 27. Der Vetter in Lissabon. Famg. 3. Schröder.
" 28. Eveline. L. 5. Jünger.
" 30. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
Epilog gespr. v. Mad. Becker.

Weimar 1796.

Octb. 6. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
" 8. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
" 11. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
" 13. Liebhaber u. Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
" 15. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
" 18. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel Müller.
" 20. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder. In den Zwischenakten Gesang von Wunder.
" 22. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
Octb. 24. Die Wilden. O. 3. Schmieder. d'Allayrac.
" 27. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
Die Wittwe u. d. Reitpferd. L. 1. Kotzebue.
" 29. Hamlet ꝛc. Tr. 6. n. Shakespeare. Schröder.
Nov. 1. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.
" 3. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
" 5. Der Schiffspatron ꝛc. O. 2. Dittersdorf.
" 8. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.
" 10. Eveline. L. 5. Jünger.
" 12. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
" 15. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
" 17. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
" 19. Der Apotheker u. d. Doktor. O. 2. Dittersdorf.
" 22. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
" 24. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
" 26. Julius von Tarent. Tr. 5. Leisewitz.
" 29. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
Dec. 3. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
" 6. Der Eheprocurator. L. 5. (nach der 4. Aufl.) Bretzner.
" 8. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
" 10. Graf Benjowsky ꝛc. Sch. 5. Kotzebue.
" 13. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan Bock u. Engelbrecht.
" 15. Der Graf v. Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
" 17. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
" 20. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

Dec. 22. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 26. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
„ 27. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 29. Das Inkognito &c. L. 4. Ziegler.
„ 31. Der Apotheker u. d. Doktor. O. 2. Dittersdorf.

Weimar 1797.

Jan. 5. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 7. Abällino, der große Bandit &c. Tr. 5. Zschokke.
„ 10. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 12. Abällino &c. Tr. 5. Zschokke.
„ 14. Die Jesuiten. Sch 5. Hagemeister.
„ 17. Der Vetter in Lissabon. Famg. 3. Schröder.
„ 19. Das Kind der Liebe. Sch. 4. Kotzebue.
„ 21. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 24. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder. n. Beaumont u. Fletcher.
„ 28. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 30. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
Febr. 2. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland. †
„ 4. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 7. Die Ränke. L. 5. n. d. Engl. Schall.
„ 9. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Telemach, Prinz v. Ithaka. O. 2. Hofmeister.
„ 14. Maske f. Maske. L. 3. Jünger.
„ 16. Alexina. Sch. 5. a. d. Engl. Commeadow.
„ 18. Oberon &c. O. 3. Wranitzky.

† 2. Febr. Violinsp. Durant in den Zwischenakten. Goethes Tageb.

Feb. 21. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.
„ 23. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 25. Die Erbschaft aus Ostindien. L. 4. Bretzner.
„ 27. Die glücklichen Bettler. Mährchen 3. Schröder. [?]. n. Gozzi.
März 1. Die Wilden. O. 3. Schmieder. d'Allayrac.
„ 4. Telemach, Prinz v. Ithaka, O. 2. Hofmeister.
„ 7. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 9. Frauenstand. L. 5. Iffland.
„ 11. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 14. Das Gewissen. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Die Tochter der Natur. Famg. 3. Lafontaine.
„ 18. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 21. Leichtsinn u. gutes Herz. L. 1. Hagemann.
Der ganze Kram und das Mädchen dazu. P. 1. Graf Brühl.
„ 23. Schein-Verdienst. L. 5. Iffland.
„ 25. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 28. Alte Zeit u. neue Zeit. L. 5. Iffland.
„ 30. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder. n. Regnard.
April 1. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 4. Die bestrafte Neugierde. L. 5. Stephanie d. J.
„ 6. Die Familie Spaden. Sch. 4. Beil.
„ 8. Der Apotheker u. d. Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 14. Oratorium. Zu den sieben Worten Jesu. Haydn.
Messe von Mozart.
„ 17. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.

April 18. Kein Faustrecht mehr. Sch. 4. Schlendert. Dunckel.
„ 22. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 26. Der Mann von 40 Jahren. L. 1. n. Fayan. Kotzebue.
Der Geburtstag. L. 1. Engel.
„ 29. Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
Die beiden Savoyarden. S. 1. Dyk n. d'Allayrac.
May 3. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 6. Die Wilden. O. 3. Schmieder. d'Allayrac.
„ 10. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 13. Das Petermännchen. M. m. Gsg. 4. I. Theil. Hensler. Weigl.
„ 17. Die Erbschaft aus Ostindien. L. 4. Bretzner.
„ 20. Das Petermännchen. I. Th. M. m. Gsg. 4. Hensler. Weigl.
„ 22. Menschenhaß u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 27. Das Petermännchen. II. Th. M. m. Mus. 4. Hensler. Weigl.
„ 31. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
Juni 3. Abällino ɔc. Tr. 5. Zschokke.
„ 5. Die Jesuiten. Sch. 5. Hagemeister. Mozarts Messe.
„ 6. Oberon. O. 3. Wranitzky. †
„ 10. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 14. Hamlet. Tr. 6. n. Shakespeare. Schröder.

Lauchstädt 1797.

Juni 18. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.

Juni 19. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 21. Der Schiffspatron ɔc. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Das Inkognito ɔc. L. 4. Ziegler.
„ 25. Der Spieler. S. 5. Iffland.
„ 26. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 28. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
Juli 1. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 3. Die Erbschaft aus Ostindien. L. 4. Bretzner.
„ 5. Abällino ɔc. Tr. 5. Zschokke.
„ 6. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 8. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 9. Das Petermännchen. 1. Th. Märchen mit Ges. 4. Hensler. Weigl.
„ 10. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 12. Die Wilden. O. 3. Schmieder. d'Allayrac.
„ 13. Hamlet ɔc. Tr. 6. Schröder n. Shakespeare.
„ 15. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 16. Das Gewissen. Sch. 5. Iffland.
„ 17. Das Petermännchen. 2. Th. Märchen m. Ges. Hensler. Weigl. †
„ 19. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Der Baum der Diana. O. 2. Martini.
„ 22. Die Ränke. L. 5. n. d. Engl. Schall.
„ 23. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel.
„ 24. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.

† 7. Juni ist im Zettel Satzfehler Dienstag war 6. Juni.

† Zettel hat 16 Juli.

Juli 26. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 27. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
„ 29. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 30. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 31. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
Aug. 2. Oberon ꝛc. O. 3. Wranitzky.
„ 3. Kein Faustrecht mehr. Sch. 4. Schleuckert. Mus. v. Dunckel.
„ 5. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 6. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 7. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 9. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 10. Die Wilden. O. 3. d'Allayrac.
„ 12. Alte und neue Zeit. L. 5. Iffland.
„ 13. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 14. Die Jesuiten. Sch. 5. Hagemeister.
„ 16. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.

Rudolstadt 1797.

Aug. 21. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 22. Das Gewissen. Sch. 5. Iffland.
„ 23. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Die Erbschaft aus Ostindien. L. 4. Bretzner.
„ 25. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 26. Die Ränke. L. 5. Nach d. Engl. Schall.
„ 28. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 29. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
Aug. 31. Die Wilden. O. 3. d'Allayrac.
Sept. 1. Die Jesuiten. Sch. 5. Hagemeister.
„ 4. Das Inkognito. L. 4. Ziegler.
„ 6. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
„ 7. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 8. Die Maske. Tr. 4. Klingemann.
„ 11. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 13. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
„ 14. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Das Petermännchen. 1. Th. Mährchen 4. Hensler. Weigl.
„ 18. Hamlet. Tr. 6. Schröder. n. Shakespeare.

Weimar 1797.

Sept. 23. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Hamlet. Tr. 6. n. Shakespeare. Schröder.
„ 25. Cosa Rara. O. 2. Martini. †
„ 29. Die Todtenfeier der Mad. Becker.
„ 30. Die Maske. Tr. 4. Klingemann.
Octb. 1. Klara von Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
„ 5. Der Baum der Diana. O. 2. Martini.
„ 7. Leichter Sinn. L. 5. Iffland.
„ 10. Die Ränke. L. 5. n. d. Englischen. Schall.
„ 12. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.
„ 14. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.

† Repertoir 28. Sept. Die Maske. Tr. 4. Klingemann (unrichtig).

Oct. 17. Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.
„ 19. Scheinverdienst. Sch. 5. Iffland.
„ 21. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.
„ 24. Die Erinnerung. Sch. 5. Iffland.
„ 26. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 28. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 31. Der Graf v. Burgund. Sch. 4. Kotzebue.

Nov. 2. Ein alter Fuchs wird auch geprellt. P. 1. Gotter.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 4. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 7. Otto mit dem Pfeile, Markgraf zu Brandenburg. Tr. 5. Rambach.
„ 9. Die Schauspielerschule. L. 3 Beil.
„ 11. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 14. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 16. Der Kammerhusar. Sch. 1. Koller.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
„ 18. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel Müller.
„ 21. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.
„ 23 Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 25. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 28. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
„ 30. Das Vorurtheil. L. 5. Schall. n. d. Engl.

Dec. 2. Die neuen Arkadier. O. 2. Süßmeyer.
„ 5. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 9. Dom Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 12. Otto mit dem Pfeile rc. Tr. 5. Rambach.
„ 14. Der Vorschlag. L. 3. Bock.
„ 16. Oberon. O. 3 Wranitzky.
„ 19. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 21. Der Schiffs-Patron rc. O. 2. Dittersdorf
„ 23. Otto v. Wittelsbach. Tr. 5. Babo.
„ 26. Leichter Sinn. L. 5. Iffland.
„ 27. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 30. Die Maske. Tr. 4. Klingemann.

Weimar 1798.

Jan. 2. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.
„ 4 Die drei Töchter. L. 3. Spieß.
„ 6. Die Prinzessin von Amalfi. O. 2. Weigl.
„ 9. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 11. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 13. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.
„ 16. Alles aus Eigennutz. L. 5. Bock n. Bourgogne.
„ 18. Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
„ 20. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa und Mozart.
„ 22. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 25. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue. †

† 26. Redoute und Aufzug des Friedens Vgl. Tagebuch Goethes.

Jan. 30. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. Cimarosa.

Feb. 1. Die Erinnerung. Sch. 5. Iffland

„ 3. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. v. Einsiedel. Cimarosa und Mozart.

„ 5. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.

„ 8. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.

„ 10. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. v. Einsiedel. Cimarosa und Mozart.

„ 13. Das Gewissen. Sch. 5. Iffland.

„ 15. Der Mann von 40 Jahren. L. 1. Kotzebue. n. Fayan.

Der Kammerhusar. Sch. 1. Koller.

„ 17. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.

„ 19. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 21. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 24. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 27. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.

März 1. Wie machen sie's in der Komödie. L. 2. Brömel.

Die Pastete. L. 1. Bretzner.

„ 3. So sind sie alle. O. 2. Mozart.

„ 6. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.

„ 8. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.

„ 10. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.

„ 13. Das Vorurtheil. L. 5. Schall.

„ 15. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.

„ 17. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.

„ 20. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.

„ 22. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.

„ 24. Cosa Rara. O. 2. Martini.

März 29. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

„ 31. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.

April 7. Der Tod Jesu. Graun.

Eine neue Messe von Mozart.

„ 9. Die Corsen. Sch. 5. Kotzebue.

„ 10. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.

„ 14. Julius von Tarent. Tr. 5. Leisewitz.

„ 17. Die Entführung. L. 3. Jünger.

Der Komet. P. 1. Iffland.

„ 19. Der Wildfang. L. 3 Kotzebue.

„ 21. Oberon. O. 3. Wranitzky.

„ 24. Der Essigmann mit seinem Schubkarren. Dr. 3. n. Mercier. Schröder. †

„ 25. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.

„ 27. Pygmalion. Melodr. 1. n. Rousseau. Benda.

Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.

„ 28. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.

„ 30. Graf Benjowsky ꝛc. Sch. 5. Kotzebue.

Mai 1. Pygmalion. Melodr. 1. n. Rousseau. Benda.

Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Mozart. II. Act. ††

Die eheliche Probe. L. 1. Dalberg.

„ 2. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. v. Einsiedel. Cimarosa und Mozart.

„ 3. Die verstellte Kranke. L. 3. n. Goldoni.

„ 4. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.

„ 9. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

---

† Vom 24. April bis 4. Mai incl. war Ifflands Gastspiel.

†† Von Goethe in dem Tagebuch übergangen.

Mai 12. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 16. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 19. Die Geisterinsel. O. 3. Gotter. Fleischmann.
„ 23. Die Geisterinsel. O. 3. Gotter. Fleischmann.
„ 26. Der edle Verbrecher. Sch. Leonini nach dem Span. El delinquento.
„ 28. Kein Faustrecht mehr. Sch. 4. Schlenckert. Musik von Dunckel.
„ 29. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
Juni 2. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 6. Die Schachmaschine. L. 4. Beck. n. d. Engl.
„ 9. Das Sonntagskind. O. 2. Wenzel Müller.
„ 13. Verbrechen aus Ehrsucht. Famg. 5. Iffland.
„ 16. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.

Lauchstädt 1798.

Juni 21. Die Corsen. Sch. 5. Kotzebue.
„ 23. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 24. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 25. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 27. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.
„ 28. Julius v. Tarent. Tr. 5. Leisewitz.
„ 30. Das Sonntagskind. O. 2. Müller.
Juli 1. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 2. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 4. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 5. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
Juli 7. Die Verwandschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 8. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 9. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 12. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 13. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 16. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.
„ 18. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 19. Hamlet. Tr. 6. Schröder n. Shakespeare.
„ 21. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 22. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. Cimarosa.
„ 23. Die Erinnerung. Sch. 5. Iffland.
„ 25. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 26. Abällino. Tr. 5. Zschokke.
„ 28. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 29. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 30. Die Reue vor der That. O. 1. Großmann.
Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
Aug. 2. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 3. Leichter Sinn. L. 5. Iffland.
„ 4. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa. Mozart.
„ 5. Otto mit dem Pfeile. Mkgf. zu Brandenburg. Tr. 5. Rambach.
„ 6. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 7. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 9. Die Maske. Tr. 4. Klingemann.
„ 11. Die Quälgeister. L. 5. Beck n. Shakespeare.
„ 12. Graf Benjowsky rc. Sch. 5. Kotzebue.

Aug. 13. Die Zauberflöte O. 2. Mozart.

„ 15. Verbrechen aus Ehrsucht. Famg. 5. Iffland.

Rudolstadt 1798.

Aug. 20. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.

„ 21. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

„ 22. Leichter Sinn. L. 5. Iffland.

„ 23. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.

„ 24. Die Erinnerung. Sch. 5. Iffland.

„ 25. So sind sie alle. O. 2. Mozart.

„ 27. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.

„ 28. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

„ 29. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.

„ 31. Das Landmädchen. L. 4. d'Arien.

Sept. 2. Graf Benjowsky rc. Sch. 5. Kotzebue.

„ 3. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.

„ 5. Die bestrafte Eifersucht. O. 2 v. Einsiedel. Cimarosa.

„ 6. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.

„ 9. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.

„ 10. Der Mann von vierzig Jahren. L. 1. Kotzebue.

Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.

„ 11. Don Juan. O. 2. Mozart.

„ 12. Julius v. Tarent. Tr. 5. Leisewitz.

„ 15. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.

„ 17. Der Graf v. Burgund. Sch. 4. Kotzebue.

„ 19. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

Sept. 21. Menschenhaß u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.

„ 23. Otto mit dem Pfeile. Tr. 5. Rambach.

„ 24. Die Jäger. Litteng. 5. Iffland.

„ 26. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.

„ 28. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.

„ 30. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.

Weimar 1798.†

Oct. 12. Prolog. Gespr. v. Vohs.††

Die Corsen. Sch. 5. Kotzebue.

Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.

„ 13. Prolog. Gespr. v. Vohs.

Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.

Die Entführung. L. 3. Jünger.

„ 15. Der Fähndrich. L. 5. Schröder.

„ 17. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.

„ 20. Oberon. O. 3. Wranitzky.

„ 22. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.

„ 24. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.

„ 27. Cosa Rara. O. 2. Martini.

„ 29. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

„ 31. So sind sie alle. O. 2. Mozart.

Nov. 3. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.

„ 5. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.

---

† Die Theaterrechnung von 1798 bis 30. Sept. 1799 fehlt zur Controlle.

†† Zu Eröffnung des neuen Theaters. Der Prolog gedr. in Schillers Musenalmanach 1799. 241—247.

Nov. 7. Graf Benjowsky. Sch. 5. Kotzebue.
„ 10. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
„ 12. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 14. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 17. Der Jude. Sch. 5. Brockmann [?] nach dem Engl. des Cumberland.
Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
„ 19. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
„ 21. Leichter Sinn. L. 5. Iffland.
„ 24. Wilibald u. Erminia. O. 2. Kauer.
„ 26. Die erste Liebe. L. 3. Schall.
„ 28. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
Dec. 1. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 3. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 5. Die Verschleierte. L. 4. Vogel. u. Federici.
„ 8. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa und Mozart.
„ 10. Otto mit dem Pfeile. Tr. 5. Rambach.
„ 12. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 15. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 17. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 19. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 26. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 27. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 29. Don Juan. O. 2. Mozart.

Weimar 1799.

Jan. 1. Der Jude. Sch. 5. Brockmann [?] nach d. Engl. des Cumberland.
„ 2. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
„ 5. Der Apotheker u. d. Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 9. Die beiden Billets. L. 1. Wall.
Eveline. L. 5. Jünger.
„ 12. Die Entführung aus dem Serail. O. 5. Mozart.
„ 14. Das Vermächtniß. Sch 5. Iffland.
„ 16. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 19. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 21. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 23. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 26. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 30. Die Piccolomini. Sch. 5. Wallenst. I. Theil. Schiller
Febr. 2. Die Piccolomini. Sch. 5. Wallenstein. I. Theil. Schiller.
„ 4. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 5. Redoute.
„ 6. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 9. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.
„ 11. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 13. Albert v. Thurneisen. Tr. 5. Iffland.
„ 16. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 18. Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 20. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.

Febr. 23. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer.
„ 25. Die vier Vormünder. L. 3. n. Centlivre. Schröder.
Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
„ 27. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
März 2. Palmira. Prinzessin von Persien. O. 2. Salieri.
„ 4. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 6. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
„ 9. Palmira ꝛc. O. 2. Salieri.
„ 11. Victorine. L. 4. Schröder.
„ 13. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 16. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 25. Hamlet ꝛc. Tr. 6. nach Shakespeare. Schröder.
„ 27. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 30. Sohn der Wahrheit. L. 5. Kotzebue.
April 1. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 3. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 6. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 8. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 10. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
„ 13. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 17. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
„ 20. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 22. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 24. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 27. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 29. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.
Mai 1. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 4. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
Mai 8. Die Erinnerung. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Der Apotheker u. d. Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 13. Die Zauberin Sidonia. Sch. 4. Zschokke.
„ 14. Die Wilden. O. 3. Schmieder. d'Allayrac.
„ 18. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die eingebildeten Philosophen. O. 2. Paisiello.
„ 20. Die Piccolomini. Sch. 5. Wallenstein. I. Theil. Schiller.
„ 22. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 25. Die Eigensinnige. O. 2. Martini.
„ 29. Die Jesuiten. Sch. 5. Hagemeister. Messe von Mozart.
Juni 1. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 5. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.
„ 8. Der Mann von vierzig Jahren. L. 1. Kotzebue.
Die beiden Savoyarden. L. 1. Dyk. d'Allayrac.
„ 12. Der Friede am Pruth. Sch. 5. Kratter.

Naumburg 1799.

Juni 16. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 17. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 19. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 21. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 23. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 24. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 25. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 26. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

Juni 27. Der Friede am Pruth. Sch. 5. Kratter.
" 28. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
" 29. Der Fremde. L. 5. Iffland.
" 30. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.

Weimar 1799.

Juli 2. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
" 3. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa und Mozart.

Lauchstädt 1799.

Juli 6. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
" 7. Cosa Rara. O. 2. Martini.
" 8. Die Erinnerung. Sch. 5. Iffland.
" 10. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.
" 11. Der Friede am Pruth. Sch. 5. Kratter.
" 13. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
" 14. Leichter Sinn. L. 5. Iffland.
" 15. Der Jude. Sch. 5 nach Brockmann [?] Cumberland.
" 17. Die Eigensinnige. O. 2. Martini.
" 18. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
" 20. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
" 21. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
" 22. Der Fremde. L. 5. Iffland.
" 24. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
" 25. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
" 27. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
" 28. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.

Juli 29. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die eingebildet. Philosophen. O. 2. Paisiello.
" 31. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.

Aug. 1. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
" 3. Lohn der Wahrheit. L. 5. Kotzebue.
" 4. Don Juan. O. 2. Mozart.
" 5. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
" 7. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
" 8. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
" 10. Menschenhaß u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.
" 11. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
" 12. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Eveline. L. 5. Jünger.

Rudolstadt 1799.

Aug. 19. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
" 20. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die eingebildet. Philosophen. O. 2. Paisiello.
" 21. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
" 22. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
" 23. Der Fremde. L. 5. Iffland.
" 24. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
" 26. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.
" 27. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
" 28. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
" 29. Der Friede am Pruth. Sch. 5. Kratter.

Sept. 1. Hamlet. Tr. 6. Schröder. n. Shakespeare.

Sept. 2. Die erste Liebe. L. 5. Schall.
„ 4. Sohn der Wahrheit. L. 5. Kotzebue.
„ 5. Der Jude. Sch. 5. Brockmann [?] n. Cumberland.
„ 8. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 10. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
„ 11. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Eveline. L. 5. Jünger.
„ 12. Die vier Vormünder. L. 3. Schröder [?] n. Centlivre.
„ 16. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 17. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 18. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
„ 19. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 22. Das Schreibepult. Sch. 4. Kotzebue.
„ 23. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.

Weimar 1799.

Sept. 30. Das Schreibepult. Sch. 4. Kotzebue.
Octb. 2. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 5. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 7. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 9. Die unglückliche Ehe durch Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 12. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 14. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 16. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 19. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 21. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
Oct. 24. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 26. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 28. Der Friede am Pruth. Sch. 5. Kratter.
„ 30. Frauenstand. Sch. 5. Iffland.
Nov. 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 4. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 6. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue. †
„ 9. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 11. Das Mutterpferd. L. 2. Engel.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 13. Das Schreibepult. Sch. 4. Kotzebue.
„ 16. Die Wilden. O. 3. Schmieder. d'Allayrac.
„ 18. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 20. Gattin und Wittwe zugleich. Sch. 5. Vogel.
„ 23. Das Fest der Winzer. O. 3. Kunzen.
„ 25. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 27. Albert v. Thurneisen. Tr. 5. Iffland.
„ 29. Redoute.
„ 30. Oberon. O. 3. Wranitzky.
Dec. 2. Sohn der Wahrheit. L. 5. Kotzebue.
„ 4. Otto der Schütz 2c. Sch. 5. Hagemann.
„ 7. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 9. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 11. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 14. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.

† Die Notiz König Johann in Goethe's Tagebuch hat mit dem Theater nichts zu thun.

Dec. 16. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
„ 18. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing. — v. Vulpius bearbeitet.
„ 21. Titus. O. 2. Mozart.
„ 23. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 26. Titus. O. 2. Mozart.
„ 28. Titus. O. 2. Mozart.
„ 30. Alte und neue Zeit. L. 5. Iffland.

Weimar 1800.

Jan. 1. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 4. Gustav Wasa. Sch. 5. Kotzebue.
„ 6. Gustav Wasa. Sch. 5. Kotzebue.
„ 8. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 11. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.
„ 13. Gattin und Wittwe zugleich. Sch. 5. Vogel.
„ 15. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 18. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 20. Der Jude. Sch. 5. Brockmann [?] n. Cumberland.
„ 22. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 25. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 29. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 30. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.

Febr. 1. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 3. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
„ 5. Mahomet. Tr. 5. Goethe.
„ 8. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 10. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.

Febr. 12. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 15. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
„ 17. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 19. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 22. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Tarare. O. 4. Salieri.

März 1. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 3. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Bretzner.
„ 5. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 8. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 10. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi u. Schröder.
„ 12. Die Hofmeister. Sch. 5. Kotzebue. nach Fabre d'Eglantine.
„ 15. Gustav Wasa. Sch. 5. Kotzebue.
„ 17. Dienstpflicht. Sch. 5. Iffland.
„ 19. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 24. Die Hofmeister. Sch. 5. Kotzebue. n. Fabre d'Eglantine.
„ 26. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Der Gefangene. O. 1. Herklots. Della Maria.
„ 29. Die neuen Arkadier. O. 2. Vulpius. Süßmeyer. †
„ 31. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.

April 2. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 5. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.

† Von hier fehlt die Theater-Rechnung bis 1. October 1800 zur Controle.

Apr. 14. Der Apotheker u. der Doctor. O. 2. Dittersdorf.
„ 15. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 18. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 19. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Gefangene. O. 2. Herklots. Della Maria.
„ 21. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 23. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 26. Das Epigramm. L 4. Kotzebue.
„ 28. Das Vermächtniß. Sch. 5. Iffland.
„ 30. Der Schmuck. L. 5. Spríckmann.
Mai 3. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 5. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 7. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 10. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 14. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 17. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 21. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 24. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 27. Die Räuber. Tr. 5. Schiller. †
„ 28. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 30. Vocal und Instrumental-Concert der Gebrüder Pixis aus Mannheim.
„ 31. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
Juni 2. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 3. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 7. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.

† Hier ist in Goethes Tagebuch ein entschiedener Irrthum, da die Räuber auf d. 23. von ihm angesetzt sind.

Juni 14. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 16 Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 18. Titus. O. 2. Mozart.

Lauchstädt 1800.

Juni 22. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 23. Armuth u. Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 26. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 29. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 30. Gattin und Wittwe zugleich. Sch. 5. Vogel.
Juli 2. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 3. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 5. Die Advocaten. Sch. 5. Iffland.
„ 6. Der Apotheker u. d. Doctor. O. 2. Dittersdorf.
„ 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 9. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 10. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 12. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 13. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 14. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 16. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 17. Abällino. Tr. 5. Zschokke.
„ 19. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
„ 20. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 23. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 24. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 26. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 27. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

Juli 28. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 31. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
Aug. 2. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 3. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 4. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 6. So sind sie alle. O. 2. n. Cosi fan tutte. Vulpius. Mozart.
„ 7. Hamlet. Tr. 6. Schröder n. Shakespeare.
„ 9. Albert v. Thurneisen. Tr. 5. Iffland.
„ 10. Das Schreibepult. Sch. 4. Kotzebue.
„ 11. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 13. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.

Rudolstadt 1800.

Aug. 18. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 19. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 21. Der Apotheker u. d. Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 22. Das Schreibepult. Sch. 4. Kotzebue.
„ 23. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 25. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 26. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 28. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Der Gefangene. O. 1. Herklots. Della Maria.
„ 29. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 31. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
Sept. 1. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 3. Mahomet. Tr. 5. Goethe.
„ 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 11 Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
Sept. 12. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Mahomet. Tr. 5. Goethe.
„ 16. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 17. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 18. Gattin und Wittwe zugleich. Sch. 5. Vogel.
„ 19. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
„ 21. Abällino. Tr. 5. Zschokke.
„ 22. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 23. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 24. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 25. Der Besuch oder die Sucht zu glänzen. Sch. 4. Kotzebue.

Weimar 1800.

Octb. 1. Der Besuch oder die Sucht zu glänzen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 4. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 6. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 8. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
„ 11. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 13. Die Martinsgänse. L. 1. Hagemann.
Der Besuch. L. 4. Kotzebue.
„ 15. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 16. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 18. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 20. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 24. König Lear. Tr. 5. Schröder. n. Shakespeare.
„ 25. Il Calzolaro. Der Schuster. Intermezzo 1. Paisiello. Gespr. v. Elmenreich.
Der Mann von vierzig Jahren. L. 1. Kotzebue.

Oct. 25. Il Maestro del Capella. Der Kapellmeister. Interm. 1. Cimarosa.
„ 27. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 29. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
Nov. 1. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 3. Offene Fehde. L. 3. Huber.
„ 5. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 8. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 12. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
Der Gefangene. O. 1. Herklots. Della Maria.
„ 15. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die Savoyarden. S. 1. D'Allayrac.
„ 17. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 19. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 22. König Lear. Tr. 5. Schröder. n. Shakespeare.
„ 24. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 26. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
„ 29. Der Apotheker u. d. Doctor. O. 2. Dittersdorf.
Dec. 1. Offene Fehde. L. 3. Huber.
„ 3. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 6. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 8. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 10. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 13. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
„ 17. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 20. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
Dec. 22. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 25. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Iphigenia auf Tauris. O. 4. Gluck.

Weimar 1801.

Jan. 1. Die Schöpfung. Orat. Haydn.
„ 3. Iphigenia auf Tauris. O. 4. Gluck.
„ 5. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 7. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 10. Octavia. Tr. 5. Kotzebue.
„ 12. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 14. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 17. Iphigenia auf Tauris. O. 4. Gluck.
„ 19. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
„ 21. Der Apotheker u. d. Doctor. O. 2. Dittersdorf.
„ 24. Hamlet. Tr. 5. Schröder. n. Shakespeare.
„ 26. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 28. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 31. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
Febr. 2. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 4. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 7. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 9. Octavia. Tr. 5. Kotzebue.
„ 11. Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
„ 14. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.

Febr. 16. Die erste Liebe. L. 5. Schall.
„ 18. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 21. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 23. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 25. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 28. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.

März 2. Der Zweikampf. Sch. 5. n Sedaine.
„ 4. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 7. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 9. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 11. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 14. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
„ 16. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 18. Iphigenia auf Tauris. O. 4. Gluck.
„ 21. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Jedem das Seine. L. 1. Rochlitz.
Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
„ 25. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 28. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.

April 6. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 8. Tancred. Tr. 5. Goethe.
„ 11. Der Mann von Wort. Sch. 5. Iffland.
„ 13. Iphigenia auf Tauris. O. 4. Gluck.
„ 15. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 18. Jedem das Seine. L. 1. Rochlitz.
Töffel und Dortchen. O. 2. Desaides.
„ 20. Don Juan. O. 2. Mozart.

Apr. 22. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 25. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 27. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 28. Maske für Maske. L. 3. Jünger.

Mai 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 4. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
„ 6. Der alte Leibkutscher Peter III. Anekd. 1. Kotzebue
Offne Fehde. L. 3. Huber.
„ 9. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 14. Der Barbier von Sevilla. O. 5. Paisiello.
„ 16. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 20. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 23. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 25. Titus. O. 2. Mozart.
„ 30. Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
Die geraubte Braut oder das Lager der Zigeuner. Ballet 2. Morelli.

Juni 1. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Die geraubte Braut ꝛc. Ballet 2. Morelli.†
„ 3. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 6. Der alte Leibkutscher Peter III. Anekd. 1. Kotzebue.
Die geraubte Braut ꝛc. Ballet 2. Morelli.
„ 10. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 13. Der kleine Matrose. S. 1. Gaveaux.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 15. Titus. O. 2. Mozart.

† Letzteres laut Rechnung.

Lauchstädt 1801.

Juni 21. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 22. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 24. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 27. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 28. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 29. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Juli 1. Offne Fehde. L. 3. Huber.
„ 2. Octavia. Tr. 5. Kotzebue.
„ 5. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 6. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 9. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 11. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 12. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 13. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 16. Mahomet. Tr. 5. Goethe n. Voltaire.
„ 18. Der Barbier v. Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 19. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 20. Er mengt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 23. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 25. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 26. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 30. Carl Moor. Tr. 5. Schiller.†
Aug. 1. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.

† Zum ersten Mal so statt Räuber betitelt.

Aug. 2. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 3. Der Mann von Wort. Sch. 5. Iffland.
„ 6. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 8. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 10. Carl Moor. Tr. 5. Schiller.
„ 12. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.

Rudolstadt 1801.

Aug. 17. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 18. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 19. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 24. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 25. Tancred. Tr. 5. Goethe.
„ 27. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 28. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 30. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 31. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
Sept. 2. Der Wechsel. L. 5. Jünger.
„ 4. Nicht mehr als sechs Schüsseln. Famg. 5. Großmann.
„ 6. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 7. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 8. Offne Fehde. L. 3. Huber.
„ 9. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.

Sept. 10. Der Mann von Wort. Sch. 5. Iffland.
" 12. Er mengt sich in Alles. L. 5. Jünger.
" 15. Octavia. Tr. 5. Kotzebue.

Weimar 1801.

Sept. 21. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller. †
" 23. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
" 26. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
" 27. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
" 29. Octavia. Tr. 5. Kotzebue.
" 30. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Die Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.

Octb. 1. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.
" 3. Der Spieler. Sch. 5. Iffland. ††
" 5. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
" 7. Der Vetter in Lissabon. Famg. 3. Schröder.
" 8. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
" 10. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
" 11. Der Apotheker u. der Doctor. O. 2. Dittersdorf.
" 14. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart 5.
" 17. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
" 18. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.

† Kunstausstellung im Theatergebäude vom 21. September bis 18. October incl.

†† In Goethes Tagebuch ist „nach Abends" jedenfalls dies Theaterstück einzusetzen.

Oct. 21. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
" 24. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Die geraubte Braut rc. Ballet. 2. Morelli.
" 26. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Die geraubte Braut. Ballet. 2. Morelli.
" 28. Der Wechsel. L. 4. Jünger.
" 31. Otto der Schütz rc. Sch. 5. Hagemann.

Nov. 2. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
" 4. Der Fremde. L. 5. Iffland.
" 7. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
" 9. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
" 11. Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
Jedem das Seine. L. 1. Rochlitz.
" 14. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
" 16. Der Mann von Wort. Sch. 5. Iffland.
" 18. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
" 21. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
" 23. Bürgerglück. L. 3 Babo. †
" 25. Der Mann von 40 Jahren. L. 1. Kotzebue.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
" 28. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
" 30. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.

Dec. 2. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
" 5. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.

† 24. Nov. in der Stadtkirche Mozarts Todtenmesse.

Dec. 7. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 9. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 12. Titus. O. 2. Mozart.
„ 14. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 16. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 19. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 21. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 23. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 26. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 28. Don Juan. O. 2. Mozart.

Weimar 1802.

Jan. 2. Jon. Sch. 5. A. W. Schlegel.
„ 4. Jon. Sch. 5. A. W. Schlegel.
„ 6. Weltton und Herzensgüte. Famg. 4. Ziegler.
„ 9. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 11. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 13. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 16. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 18. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 23. Camilla. O. 3. Paer.
„ 25. Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 30. Turandot, Prinzessin von China. Mährchen 5. Schiller n. Gozzi.

Feb. 1. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.

Febr. 3. Turandot 2c. Mährchen 5. Schiller. n. Gozzi.
„ 6. Camilla. O. 3. Paer.
„ 8. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 10. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 13. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa u. Mozart.
„ 15. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 17. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 20. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 22. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 24. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 27. Tarare. O. 4. Salieri.
„ 28. Zweites Liebh.-Concert. Concertm. Eck d. J.

März 1. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. von Gemmingen.
„ 3. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 6. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 8. Die Geschwister vom Lande. L. 5. Jünger.
„ 10. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 13. König Lear. Tr. 5. n. Shakespeare. Schröder.
„ 15. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi u. Schröder.
„ 17. Die unglückliche Ehe durch Delikatesse. (Ring 2. Th.) L. 4. Schröder.
„ 20. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 22. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 24. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Adolf u. Klara. S. 1. Hiemer n. Marsellier. d'Allayrac.
„ 27. Camilla. O. 3. Paër.
„ 29. Offene Fehde. L. 3. Huber.

März 31. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.

April 3. Mahomet. Tr. 5. Goethe.
„ 5. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
„ 7. Adolf und Klara. S. 1. Hiemer n. Marsellier. d'Allayrac.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 10. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 19. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 21. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa und Mozart.
„ 24. Turandot. Mährchen 5. Schiller. n. Gozzi.
„ 26. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Die Versuchung. L. 1. Nach d. Franz. Meyer.
„ 28. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.

Mai 1. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 3. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Die Versuchung. L. 1 n. d. Franz. Meyer.
„ 8. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 12. Titus. O. 2. Mozart.
„ 15. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 19. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 22. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 26. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 29. Alarcos. Tr. 2. Schlegel.
Die Versuchung. L. 1. n. d. Franz. Meyer.
„ 31. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.

Juni 2. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 5. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 7. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 12. Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 14. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 16. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 19. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.†

Lauchstädt 1802.

Juni 26. Was wir bringen. Vorsp. Goethe.††
Titus. O. 2. Mozart.
„ 27. Was wir bringen. Vorsp. Goethe.
Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
„ 28. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 29. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 30. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.

Juli 1. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 2. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 3. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 4. Der Fremde. L. 4. Iffland.
„ 5. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 8. Turandot. M. 5. Schiller. n. Gozzi.
„ 10. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Die unglückliche Ehe durch Delikatesse. (Ring 2. Theil) L. 4. Schröder.
„ 12. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.

† Am 12., 14., 17., 24. Juli im Theater die mechan. und optischen Kunstvorstellungen von C. Breitrück, Mechaniker aus Nordhausen.

†† Zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses.

Juli 13. Alarcos. Tr. 2. Schlegel.
Die Versuchung. L. 1. n. d. Franz. Meyer.
„ 15. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 17. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 18. Der Wirrwarr. Posse 5. Kotzebue.
„ 19. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Adolph und Clara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 21. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 22. Carl Moor. Tr. 5. Schiller.
„ 24. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 25. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 26. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
„ 28. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 29. Jon. Sch. 5. Schlegel.
„ 31. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.

Aug. 1. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 2. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 3. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.
„ 5. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 7. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 8. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 9. Jon. Sch. 5. Schlegel.
„ 11. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 12. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.

Rudolstadt 1802. †

Aug. 17. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 18. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 19. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 21. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 22. Die Brüder. L. 4. n. Terenz. v. Einsiedel.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 24. Jon. Sch. 5. Schlegel.
„ 25. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 27. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 28. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 29. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 31. Der Wirrwarr. Posse 5. Kotzebue.

Sept. 1. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 2. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.
„ 3. Die Versuchung. L. 1. n. d. Franz. Meyer.
Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
„ 5. Turandot. Mährchen 5. Schiller. n. Gozzi.
„ 7. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 9. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 11. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 14. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.

---

† Eine nahezu vollständige Sammlung der Rudolstädter Theaterzettel ist im Besitz des Amtsgerichtsrathes Rost in Rudolstadt.

Sept.16. Alarcos. Tr. 2. Schlegel.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 18. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 19. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 20. Titus. O. 2. Mozart.

Weimar 1802.

Sept. 25. Prolog zum Vorspiel „Was wir bringen." Goethe. Gespr. v. Becker. †
Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
Arietten mit Guitarrbegleit. Ges. v. Ehlers.

Octb. 2. Was wir bringen. Vorsp. Goethe. †
Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Harmonie-Musik. Destouches.
„ 4. Der Essigmann rc. Dr. 3. Schröder. n. Mercier.
Der gutherzige Alte. L. 1. n. Florian.
„ 6. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 9. Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 11. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 13. Der Apotheker u. der Doctor. O. 2. Dittersdorf.
„ 16. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Bürger-General. L. 1. Goethe.
„ 18. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.

Oct. 20. Herr von Hopfenkeim. P. 4. v. Reinbeck n. Molière.
„ 23. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
„ 25. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 27. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 30. Titus. O. 2. Mozart.

Nov. 1. Offene Fehde. L. 3. Huber.
„ 3. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
„ 6. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 8. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 10. Das Schreibepult. Sch. 4. Kotzebue.
„ 13. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 17. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 20. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 22. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 24. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
„ 27. Tancred. Tr. 5. n. Voltaire. Goethe.
„ 29. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.

Dec. 1. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 4. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 6. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 8. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 11. Camilla. O. 3. Paer.
„ 13. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.

---

† Kunstausstellung bis 31. Octbr.

†† Nach dem Tagebuch Goethes war am 8. October Goethe im Schauspiel; offenbar ein Fehler im Eintrag des Tagebuchs, da Sonntag den 3. October kein Theater war. Wieder ein Beweis, daß Goethes Tagebücher zum Theil nach dem Concept entstanden.

Dec. 15. Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
Der Stammbaum. L. 1. Ball.
„ 18. Camilla. O. 3. Paer.
„ 20. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 22. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 26. Die Saalnixe. Volksm. m. Ges. 3. Kauer.
„ 28. Die Saalnixe. Volksm. mit Ges. 3. Kauer.
„ 29. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.

Weimar 1808.

Jan. 1. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Ein Clarinette-Concert. Destouches.
Paläophron und Neoterpe. Nachsp. Goethe.
„ 3. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 5. Iphigenie auf Tauris. Sch 5. Goethe.
„ 8. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.
„ 10. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 12. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 15. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 17. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 19. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.
„ 22. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 24. Herr von Hopfenkeim. P. 4. v. Reinbeck n. Molière.
„ 26. Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen. O. 2. Favart. Süßmeyer.
„ 31. Redoute im Stadthause.
Febr. 1. Soliman der Zweite rc. O. 2. Favart. Süßmeyer.
„ 2. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
Febr. 5. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 7. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 9. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 12. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 14. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 16. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 19. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel nach Terenz.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 21. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 23. Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 26. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 28. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue. n. d. Franz.
März 2. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Die Saalnixe. Volksm. mit Ges. 3. Kauer.
„ 7. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel n. Terenz.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 9. Turandot rc. Mährch. 5. Schiller n. Gozzi.
„ 12. Das Kästchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 14. Offene Fehde. L. 3. Huber.
„ 16. Die beiden Billets. L. 1. Wall.
Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
„ 19. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.

März 21. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Die glückliche Zurückkunft. Ballet. Morelli.
„ 23. Der schwarze Mann. L. 2 Gotter.
Die glückliche Zurückkunft. Ballet. Morelli.
„ 26. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 28. Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 30. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

April 2. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 11. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 12. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 18. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 20. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 23. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 25. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 27. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 30. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.

Mai 2. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 4. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
„ 7. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 9. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Scherz und Ernst. Spiel in Versen 1. Stoll.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 14. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
Mai 16. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
„ 18. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller. n. Picard.
„ 21. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 23. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller n. Picard.
„ 25. Scherz und Ernst. Sp. in V. 1. Stoll.
Der Dorfbarbier. S. 1. Weidmann. Schenk.
„ 28. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 30. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.

Juni 1. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
Scherz und Ernst. Sp. in Versen 1. Stoll.
„ 4. Iphigenia in Tauris. O. 2. Gluck.
„ 6. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel n. Terenz.

Lauchstädt 1808.

Juni 11. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 12. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 13. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 18. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 19. Das Schreibepult. Sch. 5. Kotzebue.
„ 20. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel n. Terenz.

Juni 25. Offene Fehde. L. 3. Huber.
Scherz und Ernst. Spiel in Versen. 1. Stoll.
„ 26 Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Turandot. Mährchen 5. n. Gozzi. Schiller.
„ 29. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 30. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
Juli 2. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 3. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 4. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 6. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 7. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld. nach d. Franz.
„ 9. Das Mädchen v. Marienburg. S. 5. Kratter.
„ 10. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
11. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 13. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 14. Adolf und Clara. S. 1. Hiemer n. Marsellier. d'Allayrac.
Alarcos. Tr. 2. Schlegel.
„ 16. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 17. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller. n. Picard.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 18. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 20. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.

Juli 21. Karl Moor. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 24. Herr v. Hopfenkeim. L. 4. v. Reinbeck. n. Molière.
„ 25. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel nach Terenz.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 27. Der Amerikaner.. L. 5. Vogel. nach d. Ital. des Federici.
„ 28. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 30. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.
„ 31. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
Aug. 1. Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
Die Versuchung. L. 1. Meyer. nach d. Franz.
„ 3. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
„ 4. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 6. Ion. Sch. 5. Schlegel.
„ 7. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 8. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 10. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 11. Clavigo. Tr. 5. Goethe.

Rudolstadt und Weimar 1808.

Aug. 16. Cervantes' Portrait. L. 3. F. L. Schmidt. n. Picard.
„ 17. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 18. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller.
Adolf und Clara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 19. Die Braut v. Messina. Tr 3. Schiller.
„ 20. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.

Aug. 21. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
" 23. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
" 24. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
" 25. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
" 27. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
" 28. Herr v. Hopfenkeim. L. 4 v. Reinbeck n. Molière.
" 30. Wallenstein. Tr. 5. Schiller. †
Sept. 1. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
" 2. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
" 3. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
" 4. Die Saalnixe. Volksm. m. Gesang. 3. Kauer. ††
" 5. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
" 7. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel n. Terenz.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
" 8. Die Saalnixe. Volksm. 3. Kauer.
" 9. Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
Scherz und Ernst. Spiel in Versen 1. Stoll.
" 10. Der Hausfriede. L. 3. Iffland.

Weimar 1808.

Sept. 17. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
" 24. Die Saal-Nixe. Volksm. m. Gsg. 3. Kauer.
Octb. 1. Julius Cäsar. Tr. 5. Shakespeare. Schlegel. †††

† In Weimar gegeben.
†† früher als Oper bezeichnet. s. 10. Aug.
††† Kunstausstellg. bis 12 Nov.

Oct. 3. Menschenhaß. u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.
" 5. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
" 8. Julius Cäsar. Tr. 5. Shakespeare. Schlegel. †
" 10. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
" 12. Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen. L. 5. Schiller n. d. Franz.
" 15. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
" 16. Die Brüder. L. v. Einsiedel. n. Terenz.
" 17. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
" 19. Offene Fehde. L. 3. Huber.
Scherz und Ernst. Sp. in V. 1. Stoll.
" 22. Titus. O. 2. Mozart.
" 24. Die komische Ehe oder sie werden ihre eigenen Nebenbuhler. L. 1. Sievers.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe
" 26. Der Parasit rc. L. 5. Schiller.
" 29. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. ††
" 31. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
Nov. 2. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
" 5. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
" 7. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
" 9. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
" 12. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck. †††
" 14. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

† Mit dem „Dutzend Versen," welche Goethe einlegte, die uns aber verloren gegangen sind. Goethes Werke XIa. S. 206. Hempel.
†† Tgb. Goethes hat d. 28. Oct.
††† Tgb. Goethes hat 12. Maria Stuart.

Nov. 16. Die Brüder. L. v. Einsiedel. n. Terenz.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 19. Die Saal-Nixe. II. Th. Volksm. m. Gsg. 3. Kauer.
„ 21. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 23. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 26. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 28. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 30. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
Dec. 3. Die Saal-Nixe. II. Theil. Märch. m. Gsg. 3. Kauer.
„ 5. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 7. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 10. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 12. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 14. Don Ranudo de Colibrados. L. 4. Kotzebue. n. Holberg.
„ 17. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 19. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
„ 21. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 23. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 26. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 28. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 31. Die Saal-Nixe. II. Theil. Mährch. m. Gsg. 3. Kauer.

Weimar 1804.

Jan. 2. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 4. Hugo Grotius. Sch. 4. Kotzebue.
Jan. 7. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 9. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 11. Turandot. Mährch. 5. Schiller. n. Gozzi.
„ 14. Camilla. O. 2. Paer.
„ 16. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 18. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 21. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 23. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 25. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel. Terenz.
Der Haus-Verkauf. L. 1. Herzfeld.
„ 28. Hugo Grotius. Sch. 4. Kotzebue.
„ 30. Mithridat. Tr. 5. n. Racine. Bode.

Febr. 1. Die Saal-Nixe. I. Th. M. 3. m. Gsg. Kauer.
„ 4. Der Deserteur. O. 3. Sedaine. Monsigny. n. d. Franz.
„ 6. Der Parasit. L. 5. Schiller.
„ 8. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 11. Tarare. O. 4. Salieri. Beaumarchais.
„ 13. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 14. Redoute.
„ 15. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue. Mus. v. Destouches.
„ 18. Dasselbe.
„ 20. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Revanche. L. 2. Rochlitz. n. d. Franz.
„ 25. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 27. Armuth u. Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 29. Cervantes' Portrait. L. 3. F. L. Schmidt n. dem Franz.

März 3. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 5. Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.
„ 7. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. n. d. Franz.
„ 10. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 12. Iphigenia auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 14. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 17. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 19. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 21. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 24. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
April 2. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue. Destouches.
„ 4. Die Versöhnung. Sch. 4. Kotzebue.
„ 7. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 9. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 11. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 14. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 16. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 18. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 21. Soliman II. O. 2. Süßmeyer.
„ 23. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
„ 25. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 28. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 30. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Scherz und Ernst. Sp. 1 in V. Stoll.

Mai 2. Scheinverdienst. L. 5. Iffland.
„ 5. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 7. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 12. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 14. Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
„ 16. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
„ 19. Tarare. O. 4. Salieri. n. Beaumarchais.
„ 21. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 23. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 26. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff. n. d. Franz.
„ 30. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Juni 2. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 6. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
„ 9. Der Puls. L. 2. Babo.
Jery u. Bätely. L. 1. Goethe. Reichard.
„ 13. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 16. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.

Lauchstädt 1804.

Juni 23. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 24. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 25. Er mengt sich in Alles. L. 5. Jünger.

Juni 27. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 28. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 30. Der Puls. L. 2. Babo.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
Juli 1. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
„ 2. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 4. Scheinverdienst. L. 5. Iffland.
„ 5. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 7. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 8. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 11. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 12. Der Wasserträger. O. 2. Cherubini.
„ 14. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
„ 15. Die Saal-Nixe. O. 3. Kauer.
„ 16. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 18. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 19. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 21. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel. nach Terenz.
Scherz u. Ernst. Spiel in Versen. 1. Stoll.
„ 22. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 23. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 25. Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 26. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
Juli 28. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. n. d. Franz.
„ 29. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 30. Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.
Aug. 1. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 2. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 4. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 5. Don Ranudo de Colibrados. P. 4. Kotzebue. n. Holberg.
Adolph u. Klara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 6. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 8. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
Scherz u. Ernst. Sp. 1. in Versen. Stoll.
„ 9. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 11. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 12. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 13. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 16. Die Saal-Nixe. O. 3. II. Th. Kauer.
„ 18. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 19. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 23. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5 mit Chor. Kotzebue. Destouches.
„ 25. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Die Hussiten v. Naumburg. Sch. 5. mit Chor. Kotzebue. Destouches.

Aug. 27. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 30. Julius Cäsar. Tr. 5. Shakespeare. übers. v. Schlegel.

Sept. 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 3. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.

Weimar 1804.

Sept. 15. Die Saal-Nixe. II. Th. Volksm. m. Gsg. 3. Kauer.
„ 22. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe. †
„ 29. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe. 1—3. Aufz. ††

Octb. 1. Nathan d. Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 3. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 6. Der lustige Schuster. O. 6. Paer.
„ 8. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
„ 10. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 13. Götz v. Berlichingen. II. Th. (3—5) Sch. Goethe.
„ 15. Der lustige Schuster. O. 2. Paer. n. d. Franz.
„ 17. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 20. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 22. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 24. Johanna v. Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 27. Turandot. Mährch. n. Gozzi. 5. Schiller.
„ 29. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Der Puls. L. 2. Babo.

† Vielleicht gehört dazu der von Goethe epilogirte Narr, s. Goethes Werke II. 276 u. XI. a 206.

†† Zettel fehlt. Rechnung hat 29. Sept.

Oct. 31. Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.

Nov. 3. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 5. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 7. Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
„ 8. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 10. Wie machen sie's in der Komödie ꝛc. L. 1. Brömel.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 12. Die Huldigung der Künste. Vorsp. Schiller.
Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.
„ 14. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 17. Die Jungfrau von Orleans, Tr. 5. Schiller.
„ 19. Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
„ 20. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 24. Scherz und Ernst. Sp. in Versen. 1. Stoll.
Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 26. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 28. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.

Dec. 1. Wilhelm Tell. Sch. 4. Schiller.
„ 3. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
„ 5. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 8. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. (gekürzt) Goethe.
„ 10. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 12. Die Sklavin in Surinam. Sch. 5. Kratter.

Dec. 15. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 17. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 19. Nathan d. Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 22. Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.
Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
„ 25. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 26. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue. Destouches.
„ 29. Der Marschall v. Sachsen. Sch. 4. Zschokke.
„ 30. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.

Weimar 1805.

Jan. 2. Der lustige Schuster. O. 2. Paer.
„ 5. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 9. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Der Jurist u. d. Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 12. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 14. Der Amerikaner. L. 5. Vogel. n. d. Ital.
„ 16. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 19. Tante Aurore oder der Roman aus dem Stegreife. O. 2. Boyeldieu.
„ 21. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 23. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
Jan. 26. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
Jan. 30. Phädra. Tr. 5. Schiller n. Racine.

Febr. 2. Frohsinn u. Schwärmerei. Liedersp. 1. Herklots. Himmel.
Der Selbstgefällige. L. 1. A. Wolff.
„ 4. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 6. Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.
Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
„ 9. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 11. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 13. Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.
„ 16. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 18. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 20. Revanche. L. 2. Rochlitz.
Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
„ 23. Soliman II. O. 2. Favart. Süßmayer.
„ 25. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 27. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.

März 2. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck. n. d. Franz.
„ 4. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 6. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 9. Wilhelm Tell. Sch. 4. Schiller.
„ 11. Der Heautontimorumenos. L. 5. Terenz. Einsiedel.
„ 13. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.

März 16. Titus. O. 2. Mozart. Frei nach Clemenza di Tito. [?]
„ 18. Die Zurückkunft des Fürsten. L. 1. Stein.
Der schwarze Mann. P. 2. Gotter.
„ 20. Der Puls. L. 2. Babo.
Adolf und Clara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 23. Regulus. Tr. 5. Collin.
„ 25. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
„ 30. Oberon. O. 3. Wranitzky.

April 1. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
„ 3. Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.
„ 6. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 15. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 17. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Scherz und Ernst. S. 1. Stoll.
„ 20. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried n. d. Franz. Mehul.
Revanche. L. 2. Rochlitz.
„ 22. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 24. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
Die Zurückkunft des Fürsten. L. 1. Stein.
„ 27. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Das Mißverständniß. S. 1. Destouches.
„ 29. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4 Spieß.

Mai 1. Die unglückliche Ehe aus Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 4. Tarare. O. 4. Salieri. n. Beaumarchais.
„ 6. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
„ 8. Der Diener zweier Herren. L. 2. n. Goldoni. Schröder.
Bankerott aus Liebe. P. 1. A. Wolff.
„ 13. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 18. Die Saalnixe. 1. Th. M. m. Ges. 3. Kauer.
„ 22. Phädra. Tr. 5. Schiller n. Racine.
„ 25. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 27. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder. n. Goldoni.
Frohsinn und Schwärmerei. L. 1. Herklots. Himmel.
„ 29. Die Mitschuldigen. L. 1. Goethe.

Juni 1. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. n. d. Franz. Himmel.
„ 3. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. Kotzebue. n. d. Franz. Himmel.
„ 8. Othello. Tr. 5. Voß. n. Shakespeare.

Lauchstädt 1805.

Juni 15. Othello. Tr. 5. Voß. n. Shakespeare.
„ 16. Fanchon od. d. Leiermädchen. O. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 20. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 22. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 23. Lorenz Stark od. die deutsche Familie. Sch. 5. Schmidt.
„ 24. Die Mitschuldigen. Sch. 3. Goethe.

Dec. 15. Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
Der Stammbaum. L. 1. Ball.
„ 18. Camilla. O. 3. Paer.
„ 20. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
„ 22. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 26. Die Saalnixe. Volksm. m. Ges. 3. Kauer.
„ 28. Die Saalnixe. Volksm. mit Ges. 3. Kauer.
„ 29. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.

Weimar 1803.

Jan. 1. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Ein Clarinette-Concert. Destouches.
Paläophron und Neoterpe. Nachsp. Goethe.
„ 3. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 5. Iphigenie auf Tauris. Sch 5. Goethe.
„ 8. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.
„ 10. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 12. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 15. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 17. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 19. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.
„ 22. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 24. Herr von Hopfenkeim. P. 4. v. Reinbeck n. Molière.
„ 26. Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen. O. 2. Favart. Süßmeyer.
„ 31. Redoute im Stadthause.
Febr. 1. Soliman der Zweite ꝛc. O. 2. Favart. Süßmeyer.
„ 2. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
Febr. 5. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 7. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 9. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 12. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 14. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 16. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 19. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel nach Terenz.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 21. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 23. Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
Die Zaubertrompete. Ball. 2. Morelli.
„ 26. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 28. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue. n. d. Franz.
März 2. Das Vaterhaus. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Die Saalnixe. Volksm. mit Ges. 3. Kauer.
„ 7. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel n. Terenz.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 9. Turandot ꝛc. Mährch. 5. Schiller n. Gozzi.
„ 12. Das Käftchen mit der Chiffre. O. 2. Salieri.
„ 14. Offene Fehde. L. 3. Huber.
„ 16. Die beiden Billets. L. 1. Wall.
Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
„ 19. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.

März 21. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Die glückliche Zurückkunft. Ballet. Morelli.
„ 23. Der schwarze Mann. L. 2 Gotter.
Die glückliche Zurückkunft. Ballet. Morelli.
„ 26. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 28. Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 30. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

April 2. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 11. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 12. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 18. Das Mädchen v. Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 20. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 23. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 25. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 27. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 30. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.

Mai 2. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 4. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
„ 7. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 9. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Scherz und Ernst. Spiel in Versen 1. Stoll.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 14. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.

Mai 16. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
„ 18. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller. n. Picard.
„ 21. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 23. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller n. Picard.
„ 25. Scherz und Ernst. Sp. in V. 1. Stoll.
Der Dorfbarbier. S. 1. Weidmann. Schenk.
„ 28. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 30. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.

Juni 1. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
Scherz und Ernst. Sp. in Versen 1. Stoll.
„ 4. Iphigenia in Tauris. O. 2. Gluck.
„ 6. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel n. Terenz.

Lauchstädt 1808.

Juni 11. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 12. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. Picard.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 13. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 18. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 19. Das Schreibepult. Sch. 5. Kotzebue.
„ 20. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel n. Terenz.

Juni 25. Offene Fehde. L. 3. Huber.
Scherz und Ernst. Spiel in Versen. 1. Stoll.
„ 26 Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Turandot. Mährchen 5. n. Gozzi. Schiller.
„ 29. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 30. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
Juli 2. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 3. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 4. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 6. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
„ 7. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld. nach d. Franz.
„ 9. Das Mädchen v. Marienburg. S. 5. Kratter.
„ 10. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
11. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 13. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 14. Adolf und Clara. S. 1. Hiemer n. Marsellier. d'Allayrac.
Alarcos. Tr. 2. Schlegel.
„ 16. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 17. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller. n. Picard.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 18. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 20. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
Juli 21. Karl Moor. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 24. Herr v. Hopfenkeim. L. 4. v. Reinbeck. n. Molière.
„ 25. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel nach Terenz.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 27. Der Amerikaner.. L. 5. Vogel. nach d. Ital. des Federici.
„ 28. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 30. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.
„ 31. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
Aug. 1. Der Dorfbarbier. S. 2. Weidmann. Schenk.
Die Versuchung. L. 1. Meyer. nach d. Franz.
„ 3. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
„ 4. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 6. Jon. Sch. 5. Schlegel.
„ 7. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 8. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 10. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 11. Clavigo. Tr. 5. Goethe.

Rudolstadt und Weimar 1808.

Aug. 16. Cervantes' Portrait. L. 3. F. L. Schmidt. n. Picard.
„ 17. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 18. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller.
Adolf und Clara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 19. Die Braut v. Messina. Tr 3. Schiller.
„ 20. Die zwei Figaro. L. 5. Jünger.

Aug. 21. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
„ 23. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 24. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 25. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
„ 28. Herr v. Hopfenkeim. L. 4 v. Reinbeck n. Molière.
„ 30. Wallenstein. Tr. 5. Schiller. †
Sept. 1. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 2. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 3. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 4. Die Saalnixe. Volksm. m. Gesang. 3. Kauer. ††
„ 5. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 7. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel n. Terenz.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 8. Die Saalnixe. Volksm. 3. Kauer.
„ 9. Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
Scherz und Ernst. Spiel in Versen 1. Stoll.
„ 10. Der Hausfriede. L. 3. Iffland.

Weimar 1808.

Sept. 17. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 24. Die Saal-Nixe. Volksm. m. Gsg. 3. Kauer.
Octb. 1. Julius Cäsar. Tr. 5. Shakespeare. Schlegel. †††

† In Weimar gegeben.
†† früher als Oper bezeichnet. s. 10. Aug.
††† Kunstausstellg. bis 12 Nov.

Oct. 3. Menschenhaß u. Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 5. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
„ 8. Julius Cäsar. Tr. 5. Shakespeare. Schlegel. †
„ 10. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
„ 12. Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen. L. 5. Schiller n. d. Franz.
„ 15. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4. Spieß.
„ 16. Die Brüder. L. v. Einsiedel. n. Terenz.
„ 17. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 19. Offene Fehde. L. 3. Huber.
Scherz und Ernst. Sp. in V. 1. Stoll.
„ 22. Titus. O. 2. Mozart.
„ 24. Die komische Ehe oder sie werden ihre eigenen Nebenbuhler. L. 1. Sievers.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe
„ 26. Der Parasit ɪc. L. 5. Schiller.
„ 29. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. ††
„ 31. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
Nov. 2. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 5. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 7. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 12. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck. †††
„ 14. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

† Mit dem „Dutz:nd Versen," welche Goethe einlegte, die uns aber verloren gegangen sind. Goethes Werke XIa. S. 206. Hempel.
†† Tgb. Goethes hat d. 28. Oct.
††† Tgb. Goethes hat 12. Maria Stuart.

Nov. 16. Die Brüder. L. v. Einsiedel. n. Terenz.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 19. Die Saal-Nixe. II. Th. Volksm. m. Gsg. 3. Kauer.
„ 21. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Der Stammbaum. L. 1. Wall.
„ 23. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 26. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 28. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 30. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
Dec. 3. Die Saal-Nixe. II. Theil. Märch. m. Gsg. 3. Kauer.
„ 5. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 7. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 10. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 12. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 14. Don Ranudo de Colibrados. L. 4. Kotzebue. n. Holberg.
„ 17. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 19. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
„ 21. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 23. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 6. Schiller.
„ 26. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 28. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 31. Die Saal-Nixe. II. Theil. Mährch. m. Gsg. 3. Kauer.

Weimar 1804.

Jan. 2. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 4. Hugo Grotius. Sch. 4. Kotzebue.
Jan. 7. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 9. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 11. Turandot. Mährch. 5. Schiller. n. Gozzi.
„ 14. Camilla. O. 2. Paer.
„ 16. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 18. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
„ 21. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 23. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 25. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel. Terenz.
Der Haus-Verkauf. L. 1. Herzfeld.
„ 28. Hugo Grotius. Sch. 4. Kotzebue.
„ 30. Mithridat. Tr. 5. n. Racine. Bode.
Febr. 1. Die Saal-Nixe. I. Th. M. 3. m. Gsg. Kauer.
„ 4. Der Deserteur. O. 3. Sedaine. Monsigny. n. d. Franz.
„ 6. Der Parasit. L. 5. Schiller.
„ 8. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 11. Tarare. O. 4. Salieri. Beaumarchais.
„ 13. Die Advokaten. Sch. 5. Iffland.
„ 14. Redoute.
„ 15. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue. Mus. v. Destouches.
„ 18. Dasselbe.
„ 20. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel. n. Terenz.
Revanche. L. 2. Rochlitz. n. d. Franz.
„ 25. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 27. Armuth u. Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
„ 29. Cervantes' Portrait. L. 3. F. L. Schmidt n. dem Franz.

März 3. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 5. Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.
„ 7. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. n. d. Franz.
„ 10. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 12. Iphigenia auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 14. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 17. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 19. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 21. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 24. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
April 2. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue. Destouches.
„ 4. Die Versöhnung. Sch. 4. Kotzebue.
„ 7. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 9. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 11. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 14. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 16. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 18. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 21. Soliman II. O. 2. Süßmeyer.
„ 23. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
„ 25. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 28. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 30. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Scherz und Ernst. Sp. 1 in V. Stoll.

Mai 2. Scheinverdienst. L. 5. Iffland.
„ 5. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 7. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Die Jäger. Sitteng. 5. Iffland.
„ 12. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 14. Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
„ 16. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
„ 19. Tarare. O. 4. Salieri. n. Beaumarchais.
„ 21. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 23. Irrthum auf allen Ecken. L. 5. Schröder.
„ 26. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff. n. d. Franz.
„ 30. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel. n. Terenz.
Juni 2. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 6. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
„ 9. Der Puls. L. 2. Babo.
Jery u. Bätely. L. 1. Goethe. Reichardt.
„ 13. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 16. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.

Lauchstädt 1804.

Juni 23. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 24. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 25. Er mengt sich in Alles. L. 5. Jünger.

Juni 27. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 28. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 30. Der Puls. L. 2. Babo.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
Juli 1. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
„ 2. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 4. Scheinverdienst. L. 5. Iffland.
„ 5. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 7. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 8. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
„ 11. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 12. Der Wasserträger. O. 2. Cherubini.
„ 14. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
„ 15. Die Saal-Nixe. O. 3. Kauer.
„ 16. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 18. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 19. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 21. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel. nach Terenz.
Scherz u. Ernst. Spiel in Versen. 1. Stoll.
„ 22. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 23. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 25. Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 26. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
Juli 28. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. n. d. Franz.
„ 29. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 30. Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.
Aug. 1. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 2. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 4. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 5. Don Ranudo de Colibrados. P. 4. Kotzebue. n. Holberg.
Adolph u. Klara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 6. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 8. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
Scherz u. Ernst. Sp. 1. in Versen. Stoll.
„ 9. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 11. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 12. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 13. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 16. Die Saal-Nixe. O. 3. II. Th. Kauer.
„ 18. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 19. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 23. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5 mit Chor. Kotzebue. Destouches.
„ 25. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Die Hussiten v. Naumburg. Sch. 5. mit Chor. Kotzebue. Destouches.

Aug. 27. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 30. Julius Cäsar. Tr. 5. Shakespeare. übers. v. Schlegel.

Sept. 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 3. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.

Weimar 1804.

Sept. 15. Die Saal-Nixe. II. Th. Volksm. m. Gsg. 3. Kauer.
„ 22. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe. †
„ 29. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe. 1—3. Aufz. ††

Octb. 1. Nathan d. Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 3. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 6. Der lustige Schuster. O. 6. Paer.
„ 8. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
„ 10. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 13. Götz v. Berlichingen. II. Th. (3—5) Sch. Goethe.
„ 15. Der lustige Schuster. O. 2. Paer. n. d. Franz.
„ 17. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 20. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 22. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 24. Johanna v. Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 27. Turandot. Mährch. n. Gozzi. 5. Schiller.
„ 29. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Der Puls. L. 2. Babo.

† Vielleicht gehört dazu der von Goethe epilogirte Narr, s. Goethes Werke II. 276 u. XI. a 206.

†† Zettel fehlt. Rechnung hat 29. Sept.

Oct. 31. Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.

Nov. 3. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 5. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 7. Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
„ 8. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 10. Wie machen sie's in der Komödie ꝛc. L. 1. Brömel.
Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
„ 12. Die Huldigung der Künste. Vorsp. Schiller.
Mithridat. Tr. 5. Bode. n. Racine.
„ 14. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 17. Die Jungfrau von Orleans, Tr. 5. Schiller.
„ 19. Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
„ 20. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 24. Scherz und Ernst. Sp. in Versen. 1. Stoll.
Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 26. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 28. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.

Dec. 1. Wilhelm Tell. Sch. 4. Schiller.
„ 3. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
„ 5. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 8. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. (gekürzt) Goethe.
„ 10. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
„ 12. Die Sklavin in Surinam. Sch. 5. Kratter.

Dec. 15. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 17. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 19. Nathan d. Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 22. Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.
Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
„ 25. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 26. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue. Desiouches.
„ 29. Der Marschall v. Sachsen. Sch. 4. Zschokke.
„ 30. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.

Weimar 1805.

Jan. 2. Der lustige Schuster. O. 2. Paer.
„ 5. Eveline. L. 5. Jünger.
„ 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 9. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Der Jurist u. d. Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 12. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 14. Der Amerikaner. L. 5. Vogel. n. d. Ital.
„ 16. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
„ 19. Tante Aurore oder der Roman aus dem Stegreife. O. 2. Boyeldieu.
„ 21. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 23. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
Jan. 26. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
Jan. 30. Phädra. Tr. 5. Schiller n. Racine.

Febr. 2. Frohsinn u. Schwärmerei. Liedersp. 1. Herklots. Himmel.
Der Selbstgefällige. L. 1. A. Wolff.
„ 4. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 6. Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.
Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
„ 9. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 11. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Die beiden Billets. L. 1. Wall.
„ 13. Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.
„ 16. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 18. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 20. Revanche. L. 2. Rochlitz.
Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
„ 23. Soliman II. O. 2. Favart. Süßmayer.
„ 25. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 27. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.

März 2. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck. n. d. Franz.
„ 4. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 6. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 9. Wilhelm Tell. Sch. 4. Schiller.
„ 11. Der Heautontimorumenos. L. 5. Terenz. Einsiedel.
„ 13. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.

März 16. Titus. O. 2. Mozart. Frei nach Clemenza di Tito. [?]
„ 18. Die Zurückkunft des Fürsten. L. 1. Stein.
Der schwarze Mann. P. 2. Gotter.
„ 20. Der Puls. L. 2. Babo.
Adolf und Clara. S. 1. Hiemer. d'Allayrac.
„ 23. Regulus. Tr. 5. Collin.
„ 25. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 27. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
„ 30. Oberon. O. 3. Wranitzky.

April 1. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
„ 3. Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.
„ 6. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 15. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 17. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Scherz und Ernst. S. 1. Stoll.
„ 20. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried n. d. Franz. Mehul.
Revanche. L. 2. Rochlitz.
„ 22. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 24. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
Die Zurückkunft des Fürsten. L. 1. Stein.
„ 27. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Das Mißverständniß. S. 1. Destouches.
„ 29. Klara v. Hoheneichen. Sch. 4 Spieß.

Mai 1. Die unglückliche Ehe aus Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 4. Tarare. O. 4. Salieri. n. Beaumarchais.
„ 6. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
„ 8. Der Diener zweier Herren. L. 2. n. Goldoni. Schröder.
Bankerott aus Liebe. P. 1. A. Wolff.
„ 13. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 15. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 18. Die Saalnixe. 1. Th. M. m. Ges. 3. Kauer.
„ 22. Phädra. Tr. 5. Schiller n. Racine.
„ 25. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 27. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder. n. Goldoni.
Frohsinn und Schwärmerei. L. 1. Herklots. Himmel.
„ 29. Die Mitschuldigen. L. 1. Goethe.

Juni 1. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. n. d. Franz. Himmel.
„ 3. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. Kotzebue. n. d. Franz. Himmel.
„ 8. Othello. Tr. 5. Voß. n. Shakespeare.

Lauchstädt 1805.

Juni 15. Othello. Tr. 5. Voß. n. Shakespeare.
„ 16. Fanchon od. d. Leiermädchen. O. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 20. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 22. Die Saalnixe. O. 3. Kauer.
„ 23. Lorenz Stark od. die deutsche Familie. Sch. 5. Schmidt.
„ 24. Die Mitschuldigen. Sch. 3. Goethe.

Juni 24. Frohsinn und Schwärmerei. Liedersp. 1. Herklots. Himmel.
„ 27. Regulus. Tr. 1. Collin.
„ 29. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 30. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
Juli 1. Othello. Tr. 5. Voß n. Shakespeare.
„ 3. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 4. Die Saalnixe. II. Theil. O. 3. Kauer.
„ 6. Cosa Rara. O. 2. Martini.
„ 7. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff. n. d. Franz.
„ 8. Fanchon od. das Leiermädchen. O. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 10. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 11. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Scherz und Ernst. Sch. 5. Stoll.
„ 13. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 14. Fanchon 2c. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 15. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
Das Geheimniß. S. 1. Vulpius. [?] Solie n. dem Franz.
„ 17. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
Der Diener zweier Herrn. L. 2. n. Goldoni. Schröder.
„ 18. Die Hussiten vor Naumburg. L. 5. Kotzebue. Dejtouches.
„ 20. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 21. Der lustige Schuster. O. 2. Paer.
„ 22. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 24. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.

Juli 25. Revanche. L. 2. Rochlitz.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 27. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 28. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. n. d. Franz. Mehul.
„ 29. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 31. Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Aug. 1. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 3. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 4. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 5. Phädra. Tr. 5. n. Racine. Schiller.
„ 8. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Schillers Lied von der Glocke. Epilog. Goethe.
Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 11. Götz von Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 12. *Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
„ 15. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 18. Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen. O. 2. Favart. Süßmayer.
„ 19. Schillers Lied von der Glocke mit Epilog von Goethe. Lied.
Der Parasit od. die Kunst sein Glück zu machen. Sch. 5. Schiller. n. Picard.

Weimar 1805.

Aug. 28. Oberon 2c. O. 3. Wranitzky.
„ 29. Die beiden Klingsberge. L. 5. Kotzebue.

Aug. 31. Lilla. O. 2. Martini.

Sept. 4. Fanchon. Op. 3. Kotzebue. Himmel.

„ 7. Rodogune. Tr. 5. Bode. n. Corneille.

„ 11. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.

Revanche. L. 2. Rochlitz.

„ 14. Der Parasit ꝛc. Sch. 5. Schiller. n. Picard.

„ 18. Das Räthsel. L. 1. Contessa.

Elbondokani. O. 1. Zumsteg.

„ 21. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.

„ 25. Der Wundarzt. L. 3. Zschokke. n. Molière.

„ 28. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.

Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.

„ 30. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.

Octb. 2. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.

Das Räthsel. L. 1. Contessa.

„ 5. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.

„ 7. Frohsinn und Schwärmerei. Liedersp. 1. Herklots. Himmel.

Der Wundarzt. L. 3. Zschokke. n. Molière.

„ 12. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.

„ 14. Lilla. O. 2. Martini.

„ 19. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.

„ 21. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.

Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.

„ 23. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck. n. d. Englischen.

„ 26. Lodoiska. O. Herklots. n. Fillette-Loraux. Cherubini.

Oct. 28. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck. n. d. Englischen.

„ 30. Rodogune. Tr. 5. Bode. n. Corneille.

„ 31. Die Stricknadeln. Sch. 4. Kotzebue.

Nov. 2. Lodoiska. O. 3. Herklots. n. Fillette-Loraux. Cherubini.

„ 4. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.

„ 5. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.

„ 6. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.

Scherz und Ernst. Sp. in Versen. 1. Stoll.

„ 9. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.

Das Räthsel. L. 1. Contessa.

„ 11. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.

Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.

„ 13. Der Geizige. L. 5. Zschokke. n. Molière.

„ 16. Othello. Tr. 5. Voß. n. Shakespeare.

„ 18. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.

„ 20. Die Stricknadeln. Sch. 4. Kotzebue.

Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.

„ 21. Oberon. O. 3. Wranitzky.

„ 23. Fanchon od. das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. Himmel.

„ 25. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.

„ 27. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.

„ 30. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.

Dec. 2. Frohsinn und Schwärmerei. Liedersp. 1. Herklots. Himmel.

So gehts. L. 1. Rochlitz.

„ 4. Soliman II. O. 2. Favart. Süßmayer.

Dec. 7. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 9. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 11. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 14. Fanchon 2c. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 16. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 18. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 21. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 23. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 26. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 28. Regulus. Tr. 5. Collin.
„ 30. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.

Weimar 1806.

Jan. 2. Das glückliche Mißverständniß. P. 1. Haug nach d. Franz.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
„ 4. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 6. Der Vermittler. L. 5. Wolff.
„ 8. Lodoiska. O. 3. Cherubini.
„ 11. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 13. Fanchon 2c. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 15. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 18. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
„ 20. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 22. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 25. Götz von Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
Jan. 27. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 30. Der Cid. Tr. 5. Corneille. Riemeyer.

Febr. 1. Scherz und Ernst. S. 1. Stoll.
Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
„ 3. Titus. O. 2. Mozart.
„ 5. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 7. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 8. Soliman II. O. 2. Favart. Süßmayer.
„ 10. Titus. O. 2. Mozart.
„ 12. Der Geizige. L. 5. Zschokke. n. Molière.
„ 15. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 17. Mahomet. Tr. 6. Goethe. n. Voltaire.
„ 19. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck.
„ 22. Macbeth. Tr. 5. Schiller.
„ 24. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 26. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.

März 1. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 3. Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
„ 5. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 8. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa.
„ 10. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 12. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
„ 15. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 17. Die Gelübde. L. 2. Hell.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.

März 19. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Streit und Liebe. L. 2. Stoll.
„ 22. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 24. Der Cid. Tr. 5. Niemeyer. nach Corneille.
„ 26. Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
Streit und Liebe. L. 2. Stoll.
„ 29. Camilla. O. 3 Paer.

April 7. König Johann. Tr. 5. Schlegel. n. Shakespeare.†
„ 9. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 14. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 16. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
„ 19. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 21. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 23. Die Gefangenen. L 5. v. Einsiedel. n. Plautus.
Die Versuchung. L. 1. Meyer. n. d. Franz.
„ 26. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 30. So sind sie alle. O. 2. Mozart.

Mai 3. Die Verschwörung des Fiesko. Tr. 5. Schiller.
„ 7. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 10. Wallenstein. Sch. 2—4. Act Schiller.
Schillers Lied v. der Glocke. Dram. Epilog u. Chorgesang.
„ 14. Palmira. O. 2. Salieri.
„ 17. Das Ende des Cevennen-Krieges. Tr. 5. Crisalin.
„ 21. Die Wette. L. 1. Sonnleithner n. d. Franz.

† Vom 7. April 1806 bis 27. September 1806 fehlen leider die Theaterrechnungen zur Controle des Repertoirs.

Mai 21. Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 24. Stella. Tr. 5. Goethe.
Die Wette. L. 1. Sonnleithner n. d. Franz.
„ 26. Fanchon rc. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 31. Egmont. Tr. 5. Goethe.

Juni 7. Der Geheimnißkrämer oder Abentheuer im Bade. L. 4. v. Einsiedel.

Lauchstädt 1806.

Juni 14. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 19. Rodogune. Tr. 5. Bode. n. Corneille.
Jery u. Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 21. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 22. Die Stricknadeln oder der Weg zum Herzen. Sch. 4. Kotzebue.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 23. So sind sie alle. O. 2. neu n. Cosi fan tutte. Vulpius. Mozart.
„ 25. Die Versuchung. L. 1. Vogel.
Der Wundarzt. L. 3. Zschokke. n. Molière.
„ 26. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 28. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
Die Wette. L. 1. Sonnleithner n. d. Franz.
„ 29. Fanchon. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 30. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.

Juli 2. Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.

Juli 2. Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.
„ 3. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 5. Palmira, Prinzessin von Persien. O. 2. Salieri.
„ 6. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 7. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
„ 9. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 10. Lodoiska. O. 3. Herklots n. Fillette-Loraux. Cherubini.
„ 12. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 13. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 14. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 16. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 17. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 19. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 20. Der Geizige. L. 5. Zschokke. nach Molière.
Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 21. Fanchon. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 23. Die Freyer von Kalidon. Tr. 2.
Die Gefangenen. L. 5. n. Plautus.
„ 24. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichardt.
„ 26. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
Schillers Lied v. d. Glocke. Epilog von Goethe.

Juli 27. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 28. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 30. Soliman II. O. 2. Favart. Süßmayer.
„ 31. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.

Aug. 2. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 3. Der Cid. Tr. 5. Nach Corneille. Niemeyer.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
„ 4. Stella. Tr. 5. Goethe.
Die Wette. L. 1. Sonnleithner nach dem Franz.
„ 6. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck. nach. d. Engl.
„ 7. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 9. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.
„ 10. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 11. Othello. Tr. 5. Nach Shakespeare.
„ 14. Fanchon od. das Leiermädchen. O. 3. Kotzebue. Himmel.
Der Schatzgräber. O. 1. Mehul.
„ 16. Streit und Liebe. L. 2. Stoll.
Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
„ 17. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 18. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 21. Carl Moor. Tr. 5. Schiller.
„ 24. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 25. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 5. Schiller.

Weimar 1806.

Aug. 30. Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.

Sept. 1. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 6. Lodoiska. O. 3. Herklots. n. Fillette-Loraux. Cherubini.
„ 10. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 11. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
„ 13. Tarare. O. 4. Beaumarchais. Salieri.
„ 15. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 17. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 20. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 24. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 27. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck.
„ 29. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck.

Octb. 1. Die beiden Klingsberge. L. 5. Kotzebue.
„ 4. Soliman II. O. Süßmayer.
„ 6. Die Ueberraschung. L. 3. Wieland.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 8. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 11. Don Karlos. Tr. 6. Schiller.
„ 13. Fanchon od. das Leiermädchen. O. 3. Kotzebue. Himmel.†

Dec. 26. Die Erben. L. 4. Weißenthurn.
„ 27. Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.

† Das Theater blieb in Folge der Schlacht bei Jena bis 26. December geschlossen.

Dec. 29. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 31. Die Stricknadeln. Sch. 5. Kotzebue.
Das glückliche Mißverständniß. P. 1. Haug.

Weimar 1807.

Jan. 3. Die drei Gefangenen. L. Wolf.
„ 5. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 7. Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 10. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. Cimarosa.
„ 12. Rodogune. Tr. 5. Bode. n. Corneille.
„ 14. Liebhaber und Nebenbuhler. L. 4. Ziegler.
„ 17. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 19. Der Amerikaner. L. 4. Vogel. n. d. Ital.
„ 21. Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
„ 24. Titus. O. 2. Mozart.
„ 26. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Revanche. L. 1. Rochlitz.
„ 28. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 29. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 31. Faniska. O. 3. Cherubini.

Febr. 2. Eugenia. Sch. 5. nach Beaumarchais.
„ 4. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 7. Faniska. O. 3. Cherubini.
„ 9. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 11. Herr v. Hopfenkeim. P. 4. v. Reinbeck. n. Molière.
„ 14. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.

Febr. 16. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 18. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 21. Fanchon ꝛc. O. 3. Himmel.
„ 23. Die Organe des Gehirns. L. 3. Kotzebue.
„ 25. Er mengt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 26. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Revanche. L. 1. Rochlitz.
„ 28. Der Baum der Diana. O. 2. Martini.

März 2. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 4. Der Puls. L. 2. Babo.
Die Comödie in der Comödie. L. 1.
„ 7. Camilla. O. 3. Paer.
„ 9. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 11. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 14. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 16. Das Geständniß. L. 1. Kotzebue. †
Blinde Liebe. L. 3. Kotzebue.
„ 18. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 21. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 30. Helene. O. 3. Mehul.
April 1. Helene. O. 3. Mehul.
„ 4. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 6. Die Erben. L. 4. Weißenthurn.
„ 8. Die Wette. L. 1. Sonnleithner. n. d. Franz.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk. ††

† Goethes Tagebuch hat nur die: „Blinde Liebe."

†† Wegen des Todes der Herzogin Amalia blieb das Theater geschlossen bis 25. April.

Apr. 25. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 27. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
„ 29. Das Gespenst. L. 5. Einsiedel. n. Plautus.
Der Gefangene. O. 1. Della Maria.

Mai 2. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. v. Einsiedel. Cimarosa.
„ 4. Der Hahnenschlag. Sch. 1. Kotzebue.
Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
„ 6. Der Pfandbrief. L. 1.
Der kleine Matrose. S. 1. Gaveaux.
„ 9. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 11. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 13. Die Journalisten. L. 1. Schütze.
Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
„ 14. Der Deserteur. O. 3. Monsigny. n. Sedaine.
„ 16. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 18. Faniska. O. 3. Cherubini.

Leipzig 1807.

Erster Aufenthalt.

Mai 24. Prolog. Goethe. Gespr. von Mad. Wolff.
Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 28. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 29. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
Das Räthsel. L. 1. Contessa
„ 31. Palmira. O. 2. Salieri.

Juni 2. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Der Gefangene. O. 1. Della Maria.
„ 3. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 6. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel n. Terenz.
„ 7. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 9. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 11. Der Hahnenschlag. Sch. 1. Kotzebue.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 12. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 14. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Der Schatzgräber. O. 1. Mehul.
„ 16. Rodogune. Tr. 5. Bode. n. Corneille.
„ 18. Titus. O. 2. Mozart. nach Clemenza di Tito.
„ 19. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Fanchon. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 24. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 25. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
„ 26. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
Scherz und Ernst. Spiel in Versen. 1. Stoll.
„ 28. Die Wette. L. 1. Sonnleithner.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 30. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe.

Juli 2. Faniska. O. 3. Sonnleithner. Cherubini.
Juli 3. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff. n. d. Franz.
„ 5. Je toller, je besser. S. 2. Mehul. n. d. Franz.

Lauchstädt 1807.

Juli 5. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 8. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. Cimarosa.
„ 9. Die Erben. L. 4. Weißenthurn.
„ 11. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 12. Der Pfandbrief. L. 1. Reinbeck.
Je toller, je besser. S. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 14. Die Organe des Gehirns. L. 3. Kotzebue.
„ 16. Faniska. O. 3. Sonnenleithner. Cherubini.
„ 18. Stella. Tr. 5. Goethe.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 19. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 21. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 23. Titus. O. 2. Mozart. n. Clemenza di Tito.
„ 25. Die Wette. L. 1.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 26. Herr Temperlein oder Wie die Zeit vergeht. L. 1. n. d. Franz.
Der Dorfbarbier. S. 2. Schenk.
„ 28. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 30. Egmont. Tr. 5. Goethe.
Aug. 1. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 2. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.

Leipzig 1807.

Zweiter Aufenthalt.

Aug. 4. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 6. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 7. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 9. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 11. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 13. Der schwarze Mann. 2. Gotter.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 14. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 16. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 18. Fanchon. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 20. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 21. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 23. Titus. O. 2. Mozart. n. Clemenza di Tito.
„ 24. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 26. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 28. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
„ 29. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die Laune der Verliebten. L. 1. Goethe.
„ 30. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 31. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
Epilog. Gespr. von Mad. Wolff.

Weimar 1807.

Sept. 19. Prolog in Bezug auf Krieg. Dialog. Goethe.†

† Goethes Tageb. helfen über alle hier entstandenen Zweifel hinweg.

Sept. 19. Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 21. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 23. Herr Temperlein oder wie die Zeit vergeht. L. 1. n. d. Franz.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 26. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 28. Die Erben. L. 4. Weißenthurn.
„ 30. Prolog wie 19. Septbr. Goethe.
Die Jugend Heinrich V. L. 3. Iffland n. Duval.
Octb. 3. Lilla. O. 2. Martini.
„ 5. Die Stricknadeln ꝛc. Sch. 4. Kotzebue.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 7. Der Gefangene. O. 1. della Maria.
Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
„ 10. Pinto oder die Verschwörung in Portugal. Sch. 4. Vogel.
„ 12. Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue
Die Jugend Heinrich V. L. 3. Iffland n. Duval.
„ 14. Rettung für Rettung. Sch. 5. Beck.
„ 17. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 19. Der Fähndrich ꝛc. L. 3. Schröder.
Arie von Righini. Ges. von Dem. Häßler.
Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
„ 21. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 24. Gulistan oder der Hulla von Samarcanda. O. 3. Etienne. d'Allayrac.

Oct. 26. Liebesnetze. L. 1. Wagner.
Der schwarze Mann. P. 2. Unger.
„ 28. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 31. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
Nov. 2. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 4. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Pfandbrief. L. 1.
„ 7. Eitle Mühe des Verliebten. L. 1. Blümner.
Zwei Worte oder die Nacht im Walde. Op. 1. d'Allayrac.
„ 9. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 11. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 14. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 16. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Amors Bild. L. 1. Stoll.
Das Haus ist zu verkaufen. O. 1. d'Allayrac.
„ 18. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Tarare. O. 4. Beaumarchais. Salieri. n. d. Franz.
„ 23. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Zwei Worte rc. Op. 1. d'Allayrac.
„ 25. Die Quälgeister. L. 5. Beck.
„ 28. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 30. Cervantes' Portrait. L. 3. F. L. Schmidt. n. dem Franz.
Dec. 2. Die Lästerschule. L. 3. n. Sheridan. Schröder.
„ 5. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 7. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.

Dec. 9. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 12 Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 14. Liebesnetze. L. 2. Wagner.
Der Dorfbarbier. O. 2. Schenk.
„ 16. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 19. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 21. Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 23. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue
„ 26. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 28. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 30. Eitle Mühe des Ver L. 1. Blümner.
Das Haus ist zu verkaufen. O. 1. d'Allayrac.

Weimar 1808.

Jan. 2. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 4. Der Hausfriede. L. 4. Iffland.
„ 6. Tancred. Tr. 5. Goethe.
„ 9. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 11. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 13. Pinto rc. Sch. 4. Vogel.
„ 16. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 18. Er mischt sich in Alles. L. Jünger.
„ 20. Die Höhen. Sch. 5. Iffland.
„ 23. Das Kamäleon. L. 2. Beck.†
„ 25. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 27. Je toller, je besser. S. 2. Mehul.
„ 30. Wanda, Königin der Sarmaten. O. 5. Werner. Destouches.

† Anstatt des rothen Käppchens.

Febr. 1. Die Wette. L. 1. Sonnleithner. Nach dem Franz.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
„ 3. Wanda &c. O. 5. Werner. Destouches.
„ 6. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 8. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 10. Die Organe des Gehirns. L. 3. Kotzebue.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 13. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 15. Wanda. Tr. 5. Werner. Destouches.
„ 17. Agnes Sorel. O. 3. Sonnleithner. Girowetz.
„ 20. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 22. Rettung für Rettung. Sch. 5. Beck.
„ 24. Herr Temperlein &c. L. 1. N. d. Franz.
Die Domestikenstreiche. L. 1. N. d. Franz. Castelli od. Fleischer. [?]
Zwei Worte &c. O. 1. d'Allayrac.
„ 27. Faniska. O. 3. Cherubini.
„ 29. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck.

März 2. Der Gefangene. O. 1. della Maria.
Der zerbrochene Krug. L. 3. Kleist.
„ 5. Palmira. O. 2. Salieri.
„ 7. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 12. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 14. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 16. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 19. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
März 21. Agnes Sorel. O. 3. Sonnleithner. Girowetz.
„ 23. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue. n. d. Franz.
„ 26. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 28. Der Flatterhafte. L. 3. v. Einsiedel. n. d. Franz. †
„ 30. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.

April 2. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 4. Der Flatterhafte. L. 3. v. Einsiedel. n. d. Franz.
Liebe und Geheimniß. L. 1. Sonnleithner.
„ 6. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 9. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 18. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 20. Die Piccolomini. Sch. 4. Schiller.
„ 23. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 25. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 27. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 30. Othello. Tr. 5. Voß. n. Shakespeare.

Mai 2. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 4. Die Lästerschule. L. 3. n. Sheridan. Schröder.
„ 7. Die Braut von Messina &c. Tr. 3. Schiller.
„ 9. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolf. n. d. Franz.
„ 11. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
„ 14. Wanda. Tr. 5. m. Ges. Werner. Destouches.
„ 16. Liebe und Geheimniß. L. 1. Sonnleithner.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.

† Vgl. Goethes Tageb., wo das Stück auch „der Flüchtling" betitelt ist.

Mai 18. Der todte Neffe. L. 1. Kotzebue.
Jurist und Bauer. L. 2. Rautenstrauch
„ 21. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 25. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
Das Haus ist zu verkaufen. S. 1. d'Allayrac.
„ 28. Camilla. O. 3. Paer.
Juni 1. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 4. Der Lügner. L. 5. n. Goldoni. Ehrimfeld. (Pseudonym).
„ 6. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 11. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 18. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.

Lauchstädt 1808.

Juni 24. Wanda. Tr. 5. mit Ges. Werner. Destouches.
„ 26. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 28. Die Jugend Heinrich V. L. 3. Iffland. n. Duval.
Der todte Neffe. L. 1. Kotzebue.
„ 30. Gulistan ꝛc. O. 3. d'Allayrac.
Juli 2. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 3. Faniska. O. 3. Cherubini.
„ 5. Der Lügner. L. 5. n. Goldoni. Ehrimfeld.
„ 7. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Rettung für Rettung. Sch. 5. Beil.
Der Vater von ungefähr. L. 1. Kotzebue.
„ 10. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 11. Die Piccolomini. Sch. 4. Schiller.
Juli 12. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 14. Cervantes' Portrait. L. 3. F. L. Schmidt. n. d. Franz.
Zwei Worte oder die Nacht im Walde. Op. 1. d'Allayrac.
„ 16. Der Flatterhafte. L. 3. v. Einsiedel. n. d. Franz.
Liebesnetze. L. 2. Wagner.
„ 17. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 18. Stella. Tr. 5. Goethe.
Eitle Mühe des Verliebten. L. 4. Blümner.
„ 20. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
„ 21. Camilla. O. 3. Paer. nach dem Ital.
„ 23. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 24. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 25. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
„ 27. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 28. Carl Moor. Tr. 5. Schiller.
„ 30. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 31. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
Aug. 1. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 3. Agnes Sorel. O. 3. Sonnleithner. Gyrowetz.
„ 4. Pinto oder die Verschwörung in Portugal. Sch. 4. Vogel.
„ 6. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 7. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 9. Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz. G. Conds [?]
Das Haus ist zu verkaufen. O. 1. d'Allayrac.
„ 11. Der Zinngießer. Vaudev. 2. nach Holberg. Treitschke.

Aug.13. Lilla. O. 2. Martini.
„ 14. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.

Weimar 1808.

Aug.27. Der Zinngießer. Baudev. 2. n. Holberg. Treitschke.
Sept. 3. Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz. v. Conds. [?]
Zwei Worte. O. 1. d'Allayrac.
„ 7. Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
Offne Fehde. L. 3. Huber.
„ 10. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
„ 14. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 17. Die Jugend Heinrich V. L. 3. Iffland.
Das Singspiel auf dem Dache. O. 1. Fischer.
„ 21. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
Der Vater von ohngefähr. L. 1. Kotzebue.
„ 24. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 26. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 28. Der Lügner. L. 5. n. Goldoni. Ehrimfeld.
Octb. 1. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 3. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.†
„ 6. Le mort de César. Tr. Voltaire.††
„ 7. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 8. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 10. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 12. Faniska. O. 3. Cherubini.
„ 15. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.

† Die Theaterrechnung vom 8. Oct. 1808 bis 25. März fehlt zur Controle des Repertoirs.

†† Von den franz. Schauspielern gegeben.

Oct. 16. Iphigenia in Tauris. O. 4 Gluck.
„ 17. Die Braut von Messina. Tr. 3. Schiller.
„ 19. Der Allgefällige. Sch. 2. aus dem Franz. St. Schütze.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz. Conds. [?]
„ 22. Der Zinngießer. Baudev. 2. n. Holberg. Treitschke.
„ 24. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 26. Stella. Tr. 5. Goethe.
Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
„ 29. Sargino oder der Zögling der Liebe. O. 2. Paer. n. dem Ital.
„ 31. Der Allgefällige. Sch. 2. aus dem Franz. St. Schütze.
Das Miniaturgemälde. L. 1. n. Duval. Guttenberg.
Nov. 2. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck.
„ 5. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 9. Maske für Maske. L. 3. Jünger.
Der Deserteur. P. 1. Kotzebue.
„ 12. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 14. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
„ 16. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 19. Wanda ꝛc. Tr. mit Ges. Werner. Destouches.
„ 21. Die Stricknadeln. Sch. 4. Kotzebue.
Der Vater von ohngefähr. L. 1. Kotzebue.
„ 23. Rettung für Rettung. Sch. 5. Beck. †

† Goethes Tagebuch kann hierdurch „nach Abends“ ergänzt werden.

Nov. 26. Sargino &c. O. 2. Paer. n. dem Ital.
„ 28. Der Wirwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 30. Der Vetter in Lissabon. Sch. 3. Schröder.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.

Dec. 3. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 5. Die Organe des Gehirns. L. 3. Kotzebue.
Die Gartenmauer. L. 1. Sonnleithner.
„ 7. Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 10. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 12. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 14. Die Gartenmauer. L. 1. Sonnleithner.
Das Miniaturgemälde. L. 1. Guttenberg. n. Duval.
Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
„ 17. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 19. Der argwöhnische Liebhaber. L. 5. Bretzner.
„ 21. Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz. Conds. [?]
Das Haus ist zu verkaufen. O. 1. d'Allayrac.
„ 26. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
„ 28. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 31. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.

Weimar 1809.

Jan. 2. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue. n. d. Franz.
„ 4. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 7. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Girowetz.

Jan. 7. Der schwarze Mann. P. 2. Gotter. †
„ 9. Liebhaber und Nebenbuhler. L. 4. Ziegler.
„ 11. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 14. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.
„ 16. Der Amerikaner. L. 5. Vogel. n. d. Ital.
„ 18. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 21. Soliman der Zweite &c. O. 2. Süßmayer.
„ 23. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Talisman. L. 1. Fortsetzung des Räthsels. Contessa.
„ 25. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 28. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Girowetz.
Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt. n. d. Franz.
„ 30. Antigone. Tr. 3. Rochlitz.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.

Febr. 1. Antigone. Tr. 3. n. Sophokles. Rochlitz.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.
„ 4. Der Pfandbrief. L. 1.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 6. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 8. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 11. Faniska. O. 3. Cherubini.
„ 13. Die Lästerschule. L. 3. n. Sheridan. Schröder.
„ 15. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.

† Fehlt in Goethes Tageb.

Febr. 18. Die Entfernung. L. 2. Steigentesch.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
„ 20. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
Der Talisman. Forts. des Räthsels. L. 1. Contessa.
„ 22. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 25. Blaubart. O. 3 n. d. Franz. Schmieder. [?] Gretry.
„ 27. Die Gefangenen. L. 5. v. Einsiedel. n. Plautus.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.

März 1. Pinto rc. Sch. 4. Vogel.
„ 4. Blaubart. O. 3. n. d. Franz. Schmieder. [?] Gretry.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 6. Gleiches mit Gleichem. L. 5. Vogel.
„ 8. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
„ 11. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 13. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 15. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 18. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.
„ 20. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 22. Scherz und Ernst. Sp. in V. 1. Stoll.
Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
„ 25. Die Entfernung. L. 2. Steigentesch.
Der Gefangene. O. 1. della Maria.
„ 31. Der Tod Jesu. Passionscantate. Graun.

April 3. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
April 5. Eugenie. Sch. 5. n. Beaumarchais.
„ 8. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 10. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
„ 12. Fridolin rc. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.
„ 15. Fridolin. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.
„ 17. Die Quälgeister. L. 5. Beck.
„ 19. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 22. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 24. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 29. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.

Mai 1. Der Vetter in Lissabon. Sch. 3. Schröder.
Die Mißverständnisse. L. 1. Steigentesch.
„ 3. Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.
„ 6. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 8. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 10. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 13. Blaubart. O. 3. n. d. Franz. Schmieder [?] Gretry.
„ 15. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 17. Hamlet. Tr. 5. Shakespeare. n. Schlegels Uebers.
„ 20. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Girowetz.
Die Mißverständnisse. L. 1. Steigentesch.
„ 22. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 24. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.

Mai 27. Die Unvermählte. Sch. 4. Kotzebue.
„ 31. Fridolin ꝛc. Sch. 5. Holbein. Schiller.

Juni 3. Hamlet. Tr. 6. n. Eschenburg.
„ 7. Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
Die spanische Wand. L. 1. Blümner. n. Planard.
Der Dorfschulmeister. Interm. 1. Weigel.
„ 10. Titus. O. 2. Mozart.
„ 14. Der Zinngießer. Baudev. 2. n. Holberg. Treitschke.
„ 17. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 24. Titus. O. 2. Mozart.

Juli 1. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.

Lauchstädt und Weimar 1809.

Juli 8. Der lustige Schuster. O. Paer. †
„ 9. Fridolin od. der Gang nach dem Eisenhammer. Sch. 5. Holbein. n. Schillers Ged.
„ 11. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 13. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Der Vetter in Lissabon. Sch. 3. Schröder.
Die Geschwister. Goethe.
Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.††
„ 16. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 18. Lorenz Stark od. die deutsche Familie. Sch. 5. Schmidt.
„ 20. Das Kamäleon. L. 5. Beck.

† In Weimar gegeben.
†† In Weimar gegeben.

Juli 22. Antigone. Tr. 3. n. Sophokles. Rochlitz.
Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.†
Der Faßbinder. O. 1. Monsigny.††
„ 23. Die zwei Grenadiere. L. 3 n. d. Franz. Conds [?]
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 25. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 29. Der Fähndrich od. der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
Scherz und Ernst. Spiel in Versen. 1. Stoll.
Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa. †††
„ 30. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.

Aug. 1. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 2 Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 3. Eugenie. Sch. 5. n. Beaumarchais.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 5. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
Der lustige Schuster. O. 2. Paer. *
„ 6. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter.
„ 8. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 10. Fridolin. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.

† In Weimar gegeben.
†† In Weimar gegeben.
††† In Weimar gegeben.
* In Weimar gegeben.

Aug. 12. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 12. Die eingebildeten Philosophen. O. 2. Paisiello. †
„ 13. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.

Weimar 1809.

Aug. 19. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Gyrowetz.
Der Talisman. L. 1. Contessa.
„ 26. Der Gefangene. O. 1. della Maria.
Das Milchmädchen und die beiden Jäger. Op. 1. Duni.
Sept. 2. Der Machtspruch. Tr. 5. Ziegler.
„ 6. Offene Fehde. L. 3. Huber.
Zwei Worte im Walde. Op. 1. d'Allayrac.
„ 9. Antigone. Tr. 3. n. Sophokles. Rochlitz.
Der Faßbinder. O. 1. Monsigny.
„ 13. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 16. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 20. Ariadne auf Naxos. Duodr. Brandes. Benda.
Die Botaniker. L. 2. Nach Dupaty. Sonnleithner.
„ 23. Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
Die zwei Blinden v. Toledo. O. 1. Nach Masollier. Mehul.
„ 27. Die Morgenstunde. L. 1. Kind.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 30. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
Octb. 2. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 4. Der Machtspruch. Tr. 5. Ziegler.

† In Weimar gegeben.

Oct. 7. Das Milchmädchen. Op. 1. Duni.
Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
„ 9. Reue und Ersatz. L. 4. Vogel.
„ 11. Die zwei Blinden v. Toledo. O. 1. Nach Masollier. Mehul.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 14. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 16. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz. v. Coubs.
„ 18. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 21. Blaubart. O. 3. Gretry.
„ 23. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Schiffbruch. L. 1. Steigentesch.
„ 25. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 28. Das Waisenhaus. O. 2. Weigl.
„ 30. Der Vetter in Lissabon. Sch. 3. Schröder.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
Nov. 1. Fridolin. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.
„ 4. Das Intermezzo. L. 5. Kotzebue.
„ 6. Die Morgenstunde. L. 1. Kind.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
„ 8. Die Unvermählte. Sch. 4. Kotzebue.
„ 11. Wanda &c. Tr. 5. m. Gesang. Werner. Destouches.
„ 13. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 15. Das Intermezzo &c. L. 5. Kotzebue.
„ 18. Der Zinngießer. Baudev. 2. n. Holberg. Treitschke.

Nov. 20. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 22. Scherz und Ernst. S. 1. Stoll.
Der Gefangene. O. 1. Della Maria.
„ 25. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 27. Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
„ 29. Das Miniatur-Gemälde. L. 1. Guttenberg. n. Duval.
Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Dec. 2. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 4. Die Zerstreuten. L. 1. Kotzebue.
Das Milchmädchen und die beiden Jäger. Op. 1. Duni. n. d. Franz.
„ 6. Minna von Barhelm. L. 5. Lessing.
„ 9. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 11. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 13. Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.
„ 16. Ida Münster. Sch. 5. de la Motte.
„ 18. Die Stricknadeln. Sch. 4. Kotzebue.
„ 20. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 23. Adalbert von Weißlingen. I. Th. des Götz. Sch. 4. Goethe.
„ 26. Götz von Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 28. Das Intermezzo. L. 5. Kotzebue.
„ 30. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.

Weimar 1810.

Jan. 3. Die Kennzeichen der Ehe. L. 3. Steigentesch.
„ 6. Ida Münster. Sch. 5. de la Motte.
„ 8. Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
Die zwei Blinden v. Toledo. O. 1. n. Masollier. Mehul.
„ 10. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 13. Der verbannte Amor ꝛc. L. 4. Kotzebue.
„ 15. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 17. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 20. Das Waisenhaus. O. 2. Weigl.
„ 22. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff. nach d. Franz.
„ 24. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 27. Die theatralischen Abenteuer. O. Cimarosa.
„ 29. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Benda.
Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 31. Bianca della Porta. Tr. 5. Collin.
Febr. 3. Alexis. O. 1. d'Allayrac.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 5. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 7. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 10. Titus. O. 2. Mozart.
„ 12. Der Amerikaner. L. 5. Vogel. n. d. Ital.
„ 14. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 17. Zaire. Tr. 5. Peucer. n. Voltaire.
„ 19. Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
Die Mißverständnisse. L. 1. Steigentesch.

Febr. 21. Concert auf dem Hoboe von Eberwein.
Bianca della Porta. Tr. 5. Collin.
„ 24. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
Der 24. Februar. Tr. 1 Werner.
„ 26. Die Unvermählte. Sch. 4. Kotzebue.
„ 28. Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner.
Alexis. O. 1. d'Allayrac.

März 3. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 5. Der verbannte Amor. L. 4. Kotzebue.
„ 7. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
Des Esels Schatten oder der Prozeß in Krähwinkel. P. 1. Kotzebue.
„ 10. Macbeth. Tr. 5. Schiller. n. Shakespeare.
„ 12. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 14. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 17. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. nach d. Franz. Himmel.
„ 19. Der verbannte Amor. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Zaire. Tr. 5. Peucer. n. Voltaire.
„ 22. Musikalische Unterhaltung im Theater.
„ 24. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. nach dem Ital.
„ 26. Liebe und Geheimniß. L. 1. Sonnleithner.
Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner. n. Dupaty.
„ 28. Caesario. L. 5. A. Wolff.
„ 31. Hamlet. Tr. 5. n. Eschenburg. Schröder. [?]

April 2. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
„ 4. Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 7. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 9. Caesario. L. 5. Wolff.
„ 11. Maria Stuart.. Tr. 5. Schiller.
„ 14. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 23. Die Bestürmung von Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 25. Ida Münster. Sch. 5. de la Motte.
„ 28. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 30. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.

Mai 2. Götz von Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 5. Die Schweizerfamilie. O. 5. Castelli. Weigl.
„ 7. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 9. Schillers Lied v. der Glocke. Dramatisch.
Epilog von Goethe.
Scenen aus Schillers Schauspielen.
„ 12. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 14. Lorenz Stark ꝛc. Sch. 5. Schmidt.
„ 16. Der Zinngießer. Vaudev. 2. n. Holberg. Treitschke.
„ 19. Ubaldo. Tr. 5. Kotzebue.
„ 21. Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 23. Fridolin. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.
„ 26. Die Bestürmung v. Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.†
„ 30. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.

† 29. Bohrers Vocal- und Instrumental-Concert auf dem Stadthause.

Juni 2. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 4. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner.
„ 6. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 9. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 11. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 13. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
„ 16. Die Schweizer-Familie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 18. Zwei Worte rc. O. 1. d'Allayrac.
Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
„ 20. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 25. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 27. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.

Lauchstädt 1810.

Juli 1. Das Intermezzo oder der Landjunker zum ersten Mal in der Residenz. L. 5. Kotzebue.
„ 2. Die Schweizer-Familie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 4. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 5. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 7. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 8. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
Juli 9. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
„ 11. Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.
„ 12. Die zwei Blinden v. Toledo. O. 1. Mehul. n. Masollier.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 14. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 15. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 16. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
„ 18. Fridolin. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.
„ 19. Hieronymus Knicker. O. 2. Vulpius. Dittersdorf.
„ 21. Wanda. Tr. 5. Werner.
„ 22. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 23. Haß den Frauen. L. 1. n. d. Franz. †
Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Girowetz.
Epilog. Gespr. von Mad. Wolff.
„ 25. Das Intermezzo. L. 5. Kotzebue.
„ 26. Die eingebildeten Philosophen. O. 2. Paisiello. n. d. Ital.
„ 28. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 29. Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner. nach Dupaty.
„ 30. Die drei Gefangenen. L. 5. A. Wolff.
Aug. 1. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 3. Der Machtspruch. Tr. 5. Ziegler.
„ 4. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.

† Zur Feier des Säkular-Festes des Bades Lauchstädt.

Aug. 5. Die Bestürmung von Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 6. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.
„ 8. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 9. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 11. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 12. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 15. Zwei Worte oder die Nacht im Walde. O. 1. d'Allayrac.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
„ 18. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan. Engelbrecht u. Bock.
„ 19. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 20. Der Zinngießer. Baud. 2. n. Holberg. Treitschke.
„ 25. Lilla rc. O. 2. Martini.
„ 26. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 27. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 28. Die Unvermählte. Sch. 4. Kotzebue.

Weimar 1810.

Sept. 5. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 8. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 12. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan. Bock u. Engelbrecht.
„ 15. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. Stegmayer.
„ 19. Die Junggesellenwirthschaft. O. 1. Gyrowetz.
Die seltsame Wette. L. 1. Blümner.

Sept. 22. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 24. Der Puls. L. 2. Babo.
Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 25. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
„ 26. König Lear. Tr. 5. Schröder. n. Shakespeare.
„ 27. Der Amerikaner. L. 5. Vogel. n. d. Ital.

Octb. 3. Die Spiele des Zufalls. L. 3. Weyland.
Der Korb oder Scherz und Liebe. Pantom. Ballet 1. Uhlich.
„ 6. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 8. Das Intermezzo rc. L. 5. Kotzebue.
„ 10. Der Machtspruch. Tr. 5. Ziegler.
„ 13. Die musikalische Tischler-Familie rc. O. 2. Wenzel Müller.
„ 15. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
Die Tyroler u. d. Savoyard. Ballet. Uhlich.
„ 17. Der verbannte Amor rc. L. 4. Kotzebue.
„ 20. Cajus Gracchus. Tr. 5. N. dem Ital. des Vincenzo Monti.
„ 22. Die Spiele des Zufalls. L. 3. Weyland. n. d. Franz.
Das Milchmädchen rc. Op. 1. Duni.
„ 24. Die beschämte Eifersucht. L. 1. Weißenthurn.
Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
„ 27. Fanchon oder das Leyermädchen. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 29. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 31. Egmont. Tr. 5. Goethe.

Nov. 3. Die musikalische Tischler-Familie. O. 2. W. Müller.
„ 5. Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
Arlequins Geburt. Pant. Ballet 1. Uhlich.
„ 7. Fridolin ꝛc. Sch. 5. Holbein. n. Schiller.
„ 10. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 12. Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
Arlequins Geburt. Pant. 1. Uhlich.
„ 14. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 17. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. nach d. Franz.
„ 19. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 21. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 24. Cäsario. L. 5. Wolff.
„ 26. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan. Bock und Engelbrecht.
„ 28. Achilles. O. 2. in ital. Sprache. Paer.
„ 29. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.

Dec. 1. Achilles. O. 2. in ital. Sprache. Paer.
„ 3. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
„ 5. Die Bestürmung von Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 8. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
Die Mißverständnisse. L. 1. Steigentesch.
„ 12. Blaubart. O. 3. Gretry. n. d. Franz.
„ 15. Achilles. O. 2. in ital. Sprache. Paer.
„ 17. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.

Dec. 17. Der Findling ꝛc. L. 2. Contessa.
„ 19. Achilles. O. 2. in ital. Sprache. Paer.
„ 22. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 29. Zaire. Tr. 5. Peucer. n. Voltaire.
„ 30. Ariadne auf Naxos. Melodr. 1. Brandes. Benda.
Das glückliche Mißverständniß. L. 1. Haug.

Weimar 1811.

Jan. 2. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 5. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 7. Liebe und Geheimniß. L. 1. Sonnleithner.
Der Findling od. die moderne Kunstapotheose. L. 2. Contessa.
„ 9. Lorenz Stark od. die deutsche Familie. Sch. 5. Schmidt.
„ 12. Die Teufelsmühle am Wienerberge. O. 4. Hensler. Wenzel Müller.
„ 14. Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
Die zwei Blinden von Toledo. O. 1. Mehul.
„ 16. Die seltsame Wette. L. 1. Blümner.
Die Aehnlichkeit. L. 1. Vogel.
„ 19. Die Teufelsmühle ꝛc. O. 4. Hensler. Wenzel Müller.
„ 21. Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 23. Der Fähndrich. L. 3. Schröder.
Der Kuß und die Ohrfeige. L. 1. Schall.

Jan. 26. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 28. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 30. Der standhafte Prinz, Don Fernando von Portugal. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.

Febr. 2. Pygmalion. Melodr. Benda. n. Rousseau.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
„ 4. Die Unvermählte. Sch. 4. Kotzebue.
„ 6. Der standhafte Prinz rc. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 9. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 11. Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
„ 13. Der verbannte Amor oder die argwöhnischen Eheleute. L. 4. Kotzebue.
„ 16. Die vier Jahreszeiten. Orat. Haydn.
„ 18. Die Aehnlichkeit. L. 3. Vogel.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 20. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 23. Die vier Jahreszeiten. Orat. Haydn.
„ 25. Eine Scene vom Maurer. Ges. v. Hübsch.
Der lustige italienische Soldat. Intermezzo. Ges. von Hübsch.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
Eine komische Scene nebst einem Quodl. Als Tyroler ges. v. Hübsch.
Der Capellmeister. Kom. Intermezzo. n. Cimarosa v. Elmenreich. Ges. von Hübsch.
Febr. 27. Pachter Feldkümmel von Tippels-Kirchen. P. 5. Kotzebue.

März 2. Wanda. Tr. 5. Werner.
„ 4. Offene Fehde. L. 3. Huber.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 6. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.
„ 9. Hieronymus Knicker. O. 2.
„ 11. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner.
„ 13. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 16. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 18. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 1. Ziegler.
„ 20. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 23. Die Schwestern von Prag. O. 2. Perinet. Wenzel Müller.
„ 25. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
Die Proberollen. P. 1. Steinsberg.
„ 27. Fanchon oder das Leiermädchen. Op. 3. Kotzebue. nach d. Franz. Himmel.
„ 30. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.

April 1. Die Spieler. L. 5. Beil.
„ 3. Die Schwestern von Prag. O. 2. Perinet. Wenzel Müller.
„ 6. Saul. Tr. 5. aus d. Ital. d. Alfieri.
„ 15. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. n. d. Franz.
„ 17. Der standhafte Prinz rc. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 20. Die musikalische Tischlerfamilie oder die unruhige Nachbarschaft. O. 2. Wenzel Müller.

Apr. 22. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Die Proberollen. P. 1. Steinsberg.
„ 24. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 27. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 29. Der Hahnenschlag. Sch. 1. Kotzebue.
Cervantes' Portrait. L. 3. v. Schmidt. n. d. Franz.

Mai 1. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 4. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. nach d. Franz.
„ 6. Das Portrait der Mutter. L. 4.
„ 8. Tancred. Tr. 5. n. Voltaire.
„ 11. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 13. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Girowetz.
Der Hausdoktor. L. 3. Ziegler.
„ 15. Das Intermezzo oder der Landjunker zum ersten Male in der Residenz. L. 5. Kotzebue.
„ 18. Die Saalnixe. O. 3. W. Müller.
„ 20. Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. Seyfried. Mehul.
„ 22. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 25. Die Teufelsmühle. O. 4. Hensler. Wenzel Müller.
„ 27. Pachter Feldkümmel 2c. P. 5. Kotzebue.
„ 29. Lilla. O. 2. Martini.

Juni 1. Der Hausdoktor. L. 3. Ziegler.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.

Juni 3. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 5. Der Alcade von Molorido. L. 5. Blümner.
„ 8. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 10. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 12. Der Findling oder die moderne Kunstapotheose. L. 2. Contessa.
Der Kuß und die Ohrfeige. L. 1. Schall.
„ 15. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 17. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.

Lauchstädt und Halle 1811.

Juni 23. Zaire. Tr. 5. Gotter. n. Voltaire.
„ 24. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 26. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.†
„ 29. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.

Juli 2. Die Spieler. Sch. 5. Beil.
„ 3. Lilla O. 2. Martini.
„ 4. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.††
„ 6. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
„ 7. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 8. Pachter Feldkümmel 2c. P. 5. Kotzebue.
„ 10. Die Brandschatznng. L. 1. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. 1. Mehul.
„ 11. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.†††

---

† Wurde in Halle gegeben.
†† Beide Stücke in Halle gegeben.
††† In Halle gespielt.

Juli 13. Der standhafte Prinz ꝛc. Tr. 5. Schlegel.
„ 14. Oberon. O. 3. Wranitzky.
„ 15. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
Die seltsame Wette. L. 1. Nach d. Franz. Blümner.
„ 17. Die Schwestern von Prag. O. 2. Perinet. Wenzel Müller.
„ 18. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel. †
„ 20. Der Alcade von Moloribo. L. 5. Nach d. Franz.
„ 21. Die Saalnixe. O. 3. Wenzel Müller.
„ 22. Der Findling oder die moderne Kunstapotheose. L. 2. Contessa.
Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
„ 24. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 25. Die Braut v. Messina. Tr. 5. Schiller. ††
„ 26. Don Karlos. Tr. 5. Schiller. †††
„ 27. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
„ 28. Die musikalische Tischlerfamilie ꝛc. O. 2. Wenzel Müller.
„ 29. Das Intermezzo ꝛc. L. 5. Kotzebue.
„ 31. Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
Der reisende Student oder das Donnerwetter. S. 2. Winter.

Aug. 1. Die Schachmaschine. L. 4. Beck. *
„ 3. Ubaldo. Tr. 5. Kotzebue.
„ 4. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.

† In Halle gegeben.
†† In Halle gegeben.
††† In Halle gegeben.
* In Halle gegeben.

Halle 1811.

Aug. 6. Prolog v. Goethe. Gespr. v. Amalia Wolff.
Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 7. Das Intermezzo ꝛc. L. 5. Kotzebue.
„ 8. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 10. Der standhafte Prinz. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 11. Oberon ꝛc. O. 3. Wranitzky.
„ 12. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
„ 14. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 15. Lilla. O. 2. Martini. nach d. Ital. d. Cosa rara.
„ 17. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
„ 18. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 19. Die drei Gefangenen. L. 5. Alex. Wolff. nach d. Franz
„ 21. So sind sie alle. O. 2. R. Cosi fan tutte. Mozart.
„ 22. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 24. Jery und Bätely. O. 1. Goethe. Reichardt.
Concert auf dem Hoboe. B. Eberwein gespielt.
Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
„ 25. Götz von Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 26. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Der reisende Student ꝛc. S. 2. Winter.
„ 28. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 29. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
„ 31. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
Sept. 1. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.

Sept. 2. Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 4. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 5. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 7. Hamlet ꝛc. Tr. 5. Shakespeare. n. Schlegels Uebers.
„ 8. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 9. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.

Weimar 1811.

Sept. 21. Die Tochter Jephthas. Tr. 5.
„ 25. Die Jugend Heinrich V. L. 3. Iffland. Nach Duval.
Die Spanier in Algier. Ballet 1. Uhlich. Wolaneck.
„ 28. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 30. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.

Octb. 2. Ubaldo. Tr. 5. Kotzebue.
„ 5. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 7. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 9. Der reisende Student ꝛc. S. 2. Winter.
Die Spanier in Algier. Ballet 1. Uhlich. Wolaneck.
„ 12. Der standhafte Prinz. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 14. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 16. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 19. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 21. Clementine. Sch. 3. M. Weißenthurn.
„ 23. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 26. Die Tochter Jephthas. Tr. 5.

Oct. 28. Max Helfenstein. L. 2. Kotzebue.
Kakadus Abenteuer oder die holländische Dorfkirms. Ballet 2. Uhlich.
„ 30. Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
Der reisende Student ꝛc. S. 2. Winter.

Nov. 2. Ida Münster. Sch. 5. de la Motte.
„ 4. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 6. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 9. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
„ 11. Ginevra. S. 2. Mayer.
„ 13. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
„ 16. Ginevra. S. 2. Mayer.
„ 18. Offne Fehde. L. 3. Huber.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 20. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 23. Der verbannte Amor ꝛc. L. 4. Kotzebue.
„ 25. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 27. Ginevra. S. 2. Mayer.
„ 30. Achilles. O. 2. Paer. In ital. Sprache.

Dec. 2. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 4. Achilles. O. 2. Paer. In ital. Sprache.
„ 7. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 9. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Die Schwestern von Prag. O. 2. Perinet. Wenzel Müller.
„ 14. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 16. Cervantes' Portrait. L. 3. Schmidt.

Dec. 18. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 21. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 23. Die alten Liebschaften. L. 1. Kotzebue.
Zwei Worte od. die Nacht im Walde. O. 1. d'Allayrac.
Im Zwischenact Violinconcert v. Götze gegeben.
„ 26. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 28. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. Stegmayer.
„ 30. Die glückliche Wilde. Ballet der Familie Kobler. 1. Aufz.
Die alten Liebschaften. L. 1. Kotzebue.
Das listige Gärtnermädchen. Ballet 1. Koblers Familie.

Weimar 1812.

Jan. 2. Die glückliche Wilde. Ballet der Familie Kobler. 1. Aufz.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Der Liebhaber im Dunkeln. Ballet 1. Koblers Fam.
„ 4. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichardt.
Das übel gehütete Mädchen. Ballet der Fam. Kobler.
„ 6. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.
„ 8. Der Vater von ungefähr. L. 1. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
„ 11. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck. n. d. Franz.
„ 13. Die Ehescheuen. L. 1. Weißenthurn.
Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld. n. d. Franz.

Jan. 15. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 18. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
„ 20. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
Die Mißverständnisse. L. 1. Steigentesch.
„ 22. Das Intermezzo. L. 5. Kotzebue.
„ 25. Die Schweizer-Familie rc. O. 3. Weigl.
„ 27. Lorenz Stark rc. Sch. 5. Schmidt.
„ 29. Die musikalische Tischlerfamilie rc. O. 2. Wenzel Müller.

Febr. 1. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare und Schlegel.
„ 3. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare. und Schlegel.
„ 5. Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder. n. Goldoni.
„ 8. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 10. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 12. Max Helfenstein. L. 2. Kotzebue.
Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Gyrowetz.
„ 15. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 17. Joseph in Egypten od. Jacob und seine Söhne. Musik. Dr. 3. Mehul.
„ 19. Die Bestürmung v. Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 22. Joseph rc. Musik. Dr. 3. Mehul.
„ 24. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichardt.
Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.

Febr. 26. Das Geheimniß. S. 1. Solie.
Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
„ 29. Turandot, Prinzessin von China. Mährch. 5. n. Gozzi. Schiller.

März 2. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
„ 4. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 7. Der standhafte Prinz ꝛc. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 9. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Das war ich. L. 1. Hutt.
„ 11. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 14. Die Saalnixe. O. 3. W. Müller.
„ 16. Die Proberollen. Musikal. Quodl. 3. Steinsberg.
Der reisende Student. S. 2. Winter.
„ 17. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 18. Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
Das Geheimniß. S. 1. Solie.
„ 21. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare und Schlegel.
„ 30. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.

April 1. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 3. Der Gefangene. O. 1. della Maria.
„ 4. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 6. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 8. Saul. Tr. 5. Knebel. aus d. Ital. des Alfieri.
„ 11. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.

Apr. 13. Die Eheschenen. L. 1. Weißenthurn.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder. n. Goldoni.
„ 15. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 18. Der Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 20. Die Lästerschule. L. 5. Schröder. n. Sheridan. Leonhardi. [?]
„ 22. Zaire. Tr. 5. Peucer. n. Voltaire.
„ 25. Die christliche Judenbraut. O. 2. Panneck.
„ 27. Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
Das war ich. L. 1. Hutt.
„ 29. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.

Mai 2. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 4. Die Sühne od. der 24. May. Tr. 1. Th. Körner.
Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
„ 6. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 9. Joseph ꝛc. Musikal. Drama. 3. Mehul.
„ 11. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 13. Der Machtspruch. Tr. 5. Ziegler.
„ 16. Die Morgenstunde. L. 1. Kindt.
Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
„ 18. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 20. Die Sühne ꝛc. Tr. 1. Th. Körner.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 23. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.

Mai 27. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 30. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
Juni 3. Die Verbannung des Grafen Rochester od. die Taberne. L. 1. v. Einsiedel. Aus dem Franz.
Der Findling 2c. L. 2. Contessa.
„ 6. Die seltsame Wette. L. 1. Blümner.
Toni. Drama 3. Th. Körner.

Halle 1812.

Juni 11. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe n. Shakespeare u. Schlegel.
„ 12. Joseph 2c. Musikal. Drama 3. Mehul.
„ 14. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 15. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Girowetz.
Der Diener zweier Herrn. L. 2. n. Goldoni. Schröder.
„ 16. Der standhafte Prinz 2c. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 18. Die Schweizer-Familie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 19. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 23. Die Sühne 2c. Tr. 1. Th. Körner.
Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 25. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 27. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 28. Zwei Worte 2c. Op. 1. d'Allayrac.
Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 30. Der Ring. L. 5. Schröder.
Juli 2. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
Juli 4. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
„ 5. Die Saalnixe. O. 3. W. Müller.
„ 7. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 9. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 11. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 12. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf.
„ 14. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
„ 16. Titus. O. 2. Mozart. n. la Clemenza di Tito.
„ 18. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 19. Die Müllerin. O 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 21. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Der verbannte Amor. L. 4. Kotzebue.
„ 25. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 26. Blaubart. O. 3. Gretry. n. d. Franz.
„ 28. Fanchon 2c. O. 3. Kotzebue. n. d. Franz. Himmel.
„ 30. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.
Aug. 1. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 2. Die silberne Hochzeit. S. 5. Kotzebue.
„ 4. Der 24. Febr. Tr. 1. Werner.
Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
„ 6. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
„ 8. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 9. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 11. Die unglückliche Ehe aus Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 13. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 15. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf.

Aug.16. Die Bestürmung v. Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 18. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 19. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
„ 20. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 22. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 23. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 24. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing.
„ 26. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 27. König Lear. Tr. 5. nach Shakespeare.
„ 29. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 30. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 31. Toni. Dr. 3. Körner.
Der Findling rc. L. 2. Contessa.

Weimar 1812.

Sept. 3. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 5. Die unglückliche Ehe aus Delikatesse. L. 4. Schröder.
„ 9. Die Verbannung des Grafen Rochester rc. L. 1. n. d. Franz.
Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
Das Glockenspiel. Ballet 1. Uhlich.
„ 12. Der Barbier von Sevilla. O. 4. Paisiello.
„ 14. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. v. Einsiedel. n. Calderon.
Sept.16. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 19. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
„ 23. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Das Glockenspiel. Ballet 1. Uhlich.
„ 26. Wanda rc. Tr. 5. Werner.
„ 30. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.
Octb. 3. Toni. Drama. 3. Th. Körner.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 5. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 7. Die Vertrauten oder die Braut vom Rock des Königs. L. 2. Müllner.
Das war ich. L. 1. Hutt.
„ 10. Blaubart. O. 3. Gretry.
„ 12. Die Jäger. Sittengem. 5. Iffland.
„ 14. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Schlegel n. Calderon.
„ 17. Die Saalnixe. O. 3. W. Müller.
„ 19. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 21. Der verbannte Amor rc. L. 4. Kotzebue.
„ 24. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 26. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
Der Schauspieler wider Willen. L. 1. Kotzebue.
„ 28. Joseph rc. Drama 3. Mehul.
„ 31. Titus. O. 3. Mozart. n. Clemenza di Tito.
Nov. 2. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 4. Der Fremde. L. 5. Iffland.
„ 7. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
„ 9. Camilla. O. 3. Paer.
„ 11. Die Vertrauten rc. L. 2. Müllner.

Nov. 11. Der Polterabend. S. 1. A. Wolff. A. E. Müller.
„ 14. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare u. Schlegel.
„ 16. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 18. Die Braut von Messina ꝛc. Tr. 4. Schiller.
„ 21. Rochus Pumpernickel. Musikal. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 23. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Die Braut. L. 1. Th. Körner.
„ 25. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 28. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Bretzner. Mozart.
„ 30. Der Hausdoktor. L. 3. Ziegler.
Die Braut. L. 1. Körner.

Dec. 2. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 5. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 7. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Länd. Gem. 1. Kotzebue.
„ 9. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der grüne Domino. L. 1. Th. Körner.
Der Polterabend. S. 1. A. E. Müller.
„ 12. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 14. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 16. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 19. Die Vestalin. Dr. 3. nach d. Franz. zur Musik von Spontini, durch C. Herklots.
„ 20. Clementine. Sch. 3. Weißenthurn.
„ 21. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
„ 22. Der Jude. Sch. 5. A. d. Engl. D. Cumberland.
„ 23. Künstlers Erdenwallen. L. 5. Julius v. Voß.
„ 26. Die Vestalin ꝛc. Dr. 3. Herklots.
„ 27. Don Ranudo de Colibrados. L. 4. Kotzebue n. Holberg.
Der arme Poet. Sch. 1. Kotzebue.
„ 28 Die Lästerschule. L. 3. Schröder. n. Sheridan.
„ 29. Der Kaufmann v. Venedig. Sch. 5. Shakespeare. n. Schlegels Uebersetzung.
„ 30. Der gutherzige Polterer. L. 3. Goldoni, übers. v. Iffland.
Der häusliche Zwist. L. 1. Kotzebue.

Weimar 1818.

Jan. 2. Der standhafte Prinz. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 4. Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Länd. Gem. 1. Kotzebue.
Das Geheimniß. S. 1. Solie.
Die Ilmnixe. V. 1. Uhlich.
„ 6. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 9. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
„ 11. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 13. Der Puls. L. 2. Babo.
Die Erfüllung. Tr. 1. Köllner.
„ 16. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 18. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 20. Die Sühne. Tr. 1. Th. Körner.

Jan. 20. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
Die Schweizer. Ballet 1. Uhlich.
" 23. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
" 25. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
" 27. Der Ring. L. 5. Schröder.
" 30. Agnese. S. 2. In ital. Sprache. Buonavoglia. Paer.

Febr. 1. Die Zeitalter. (So sind sie gewesen, so waren sie, so sind sie.) Chron. Charaktergem. 3. Heigel.
" 3. Die Zeitalter rc. Chron. Charaktergem. 3. Heigel.
" 6. Agnese. S. 2. In ital. Sp. Paer.
" 8. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
" 10. Tancred. Tr. 5. n. Voltaire. Goethe.
" 13. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
" 15. Der grüne Domino. L. 1. Körner.
Der Diener zweier Herrn. L. 2. Schröder n. Goldoni.
" 17. Oedipus u. Jokaste. Tr. 5. Klingemann.
" 20. Agnese. S. 2. In ital. Sprache. Paer.
" 22. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Die Lotterielisten. L. 2. Kähr.
" 24. Zwei Worte rc. Op. 1. d'Allayrac.
Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
" 27. Die Vestalin. Dr. 3. Spontini. nach d. Franz. von Herklots.

März 1. Die Morgenstunde. L. 1. Kind.
März 1. Der Nachtwächter. P. 1. Th. Körner.
" 3. Antigone. Tr. 3. n. Sophokles. Rochlitz.
Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
" 6. Der Tyroler Wastel. O. 3. Haibel.
" 8. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
" 10. Der reisende Student rc. S. 2. Winter.
Die Banditen. Ballet 1. Uhlich. C. Eberwein.
" 13. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
" 15. Die unglückliche Ehe rc. L. 4. Schröder.
" 17. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
" 20. Max Helfenstein. L. 2. Kotzebue.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichardt.
" 22. Das Intermezzo rc. L. 5. Kotzebue.
" 24. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
" 27. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
" 29. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Der Nachtwächter. P. 1. Th. Körner.
" 31. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.

April 3. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
" 5. Reue und Ersatz. L. 4. Vogel.
" 7. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
" 10. Die Sängerin auf d. Lande. O. 2. Fieravanti.
" 19. Die Sängerin auf dem Lande. O. 2. Fieravanti. n. d. Ital.
" 21. Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.

Apr. 24. Das Geheimniß. S. 1. Solie.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
„ 26. Jery und Bätely. Op. 1. Goethe.
Das Geheimniß. S. 1. Solie.

May 3. Der Findling ꝛc. L. 1. Contessa.
Die Entdeckung im Posthause. L. 1. Kotzebue.
„ 5. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 8. Die Saalnixe. 2. Th. O. 3. W. Müller.
„ 10. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
„ 12. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 15. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 19. Der häusliche Zwist. L. 1. Kotzebue.
Die großen Kinder. L. 2. Müllner.
„ 22. Lilla. O. 2. Martini.
„ 26. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
„ 29. Oberon. O. 3. Wranitzky.

Juni 2. Adelheid, Markgräfin von Burgau. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 5. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 7. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 12. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 16. Agnese. S. 2. Paer.
„ 19. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine nach dem Engl.

Halle und Weimar 1818.

Juni 23. Die Vertrauten ꝛc. L. 2. Müllner.
Die Mißverständnisse L. 1. Steigentesch.
„ 24. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 26. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 27. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. 1. Mehul.
„ 29. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.

Juli 1. Adelheid, Markgräfin von Burgau. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 3. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Die Braut. L. 1. Th. Körner.
„ 3. Camilla. O. Paer.†
„ 4. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine. nach d. Engl.
„ 6. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 8. Wanda. Tr. 5. Werner. Destouches.
„ 10. Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
Das Geheimniß. S. 1. nach d. Franz. Solie.
„ 11. Das Zeitalter. Charaktergem. 3. Heigel.
„ 13. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 15. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 17. Die unglückliche Ehe ꝛc. L. 4. Schröder.
Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.††
„ 18. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.

† In Weimar gegeben.
†† In Weimar gegeben.

Juli 20. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 22. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 24. Das Morgenstündchen. L. 1. Laun.
Der Diener zweier Herrn. L. 2. Schröder. n. Goldoni.
„ 25. Das Räthsel. L. 1. Contessa.†
Der Dorfbarbier. O. 2. Schenk.
„ 27. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
Der grüne Domino. L. 1. Th. Körner.
„ 29. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 30. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.††
„ 31. Die großen Kinder. L. 2. Müllner.
Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.

Aug. 1. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 3. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 5. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Länd. Gem. 1. Kotzebue.
„ 7. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
Der reisende Student rc. S. 2. Winter.
„ 8. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Schröder.
„ 12. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 14. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.

† In Weimar gegeben.
†† In Weimar gegeben.

Aug. 15. Die Radikalkur. L. 3. Weißenthurn.
Adolf und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 17. Das Intermezzo rc. L. 5. Kotzebue.
„ 19. Die Stricknadeln rc. L. 4. Kotzebue.
Die Braut. L. 1. Th. Körner.
„ 21. Kabale und Liebe. Tr. 5. Schiller.
„ 22. Die Braut von Messina rc. Tr. 4. Schiller.
„ 23. Die Ehescheuen. L. 1. Weißenthurn.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.

Weimar 1813.

Sept. 4. Don Juan. O. 2. Mozart. in ital. Sprache.
„ 8. Die Radikal-Kur. L. 3. Weißenthurn.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 11. Don Juan. O. 2. Mozart. in ital. Sprache.
„ 15. Don Juan. O. 2. Mozart. in ital. Sprache.
„ 18. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 20. Die Feuerprobe. L. 1. Kotzebue.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
„ 22. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
„ 25. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 27. Die Stricknadeln rc. L. 4. Kotzebue.
Das Geheimniß. S. 1. Solie. N. d. Franz.
„ 29. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Dir wie mir. S. 1. Sonnleithner.

Octb. 2. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 4. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 6. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine. nach d. Engl.
„ 9. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 11. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 13. Adelheid, Markgräfin von Burgau. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 16. Die Saalnixe. II. Th. O. 3. Kauer.
„ 18. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Die Lotterielisten. L. 2. Klähr.
„ 20. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 24. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
Das Geheimniß. L. 1. Nach d. Franz. Solie.
„ 25. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 26. Zwei Worte oder die Nacht im Walde. O. 1. d'Allayrac.
Die Rosen des Herrn von Malesherbes. L. 1. Kotzebue.
„ 27. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
„ 28. Die zwei Grenadiere. L. 2. n. d. Franz.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 30. Camilla. O. 3. Paer. nach d. Ital.
„ 31. Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Nov. 1. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 2. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 3. Don Juan. O. 2. Mozart. in ital. Sprache.
Nov. 5. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 8. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Die Vertrauten ꝛc. L. 2. Müllner.
„ 10. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 13. Graf von Essex. Tr. 5. nach d. Engl. Dyk.
Epilog. Gespr. v. Mad. Wolff. Goethe.
„ 15. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 16. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 17. Das Intermezzo ꝛc. L. 5. Kotzebue.
„ 19. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 20. Minna von Barnhelm. L. Lessing.
„ 22. Der Wirrwarr. P. 5. Kotzebue.
Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried. Mehul.
„ 24. Die Braut v. Messina. Tr. 5. Schiller.
„ 27. Titus. O. 2. Mozart.
„ 29. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
Die Radikal-Kur. L. 3. Weißenthurn.
Dec. 1. Egmont. Sch. 5. Goethe.
„ 4. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 6. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
„ 8. Adalbert v. Weißlingen. Sch. 4. Goethe.
„ 11. Götz v. Berlichingen. Sch. 5. Goethe.
„ 13. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
„ 15. Die Hochzeit des Figaro. O. 4. Mozart.

Dec. 18. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 20. Die Corsen. L. 4. Kotzebue.
Die Braut. L. 1. Th. Körner.
„ 22. Die unglückliche Ehe &c. L. 4. Schröder.
„ 26. Faniska. O. 3. Sonnleithner. Cherubini.
„ 27. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
„ 29. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Der grüne Domino. L. 1. Körner.

Weimar 1814.

Jan. 2. Faniska. O. 3. Sonnleithner. Cherubini.
„ 3. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 5. Der standhafte Prinz. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 8. Die Weinlese oder das Fest der Winzer. O. 3. J. v. Voß [?] Kunzen.
„ 10. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Der Blitz. L. 1. Müllner.
„ 12. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 15. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 17. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 19. Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
Der Dorfbarbier. O. 3. Schenck.
„ 22. Romeo und Julia. Tr. 5. Nach Shakespeare und Schlegel. Goethe.
„ 24. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 26. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
„ 29. Egmont. Tr. 5. Goethe. Musik v. Beethoven.
„ 31. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.

Febr. 2. Der Verräther. L. 1. Holbein
Der Blitz. L. 1. Müllner.
Der Polterabend. S. 1. A. Wolff. A. E Müller.
„ 5. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine.
„ 7. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
„ 9. Max Helfenstein. L. 2. Kotzebue.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichardt.
„ 12. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 14. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
„ 17. Silvana. O. 3. Hiemer. K. M. v. Weber.
„ 19. Silvana. O. 3. Hiemer. K. M. v. Weber.
„ 21. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 23. Der grüne Domino. L. 1. Körner.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Der Verräther. L. 1. Holbein.
„ 26. Der Apotheker u. der Doktor. O. 2. Dittersdorf.
„ 28. Toni. Dr. 3. Th. Körner.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.

März 2. Die Entdeckung im Posthause. L. 1. Kotzebue.
Die beiden Neffen. L. 3. Römer.
„ 5. Die Zeitalter &c. Charakter-Gem. 3. Heigel.
„ 7. Der häusliche Zwist. L. 1. Kotzebue.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 9. Die Braut. L. 1. Th. Körner.
Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 10. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.

März 10. Der Verräther. L. 1. Holbein.
„ 12. Die Radikal-Kur. L. 3. Weißenthurn.
Das Tyroler Mädchen oder der Quäker. Pant. Ballet. Uhlich.
„ 14. Die Ehescheue. L. 1. Weißenthurn.
Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
„ 16. Der Zinngießer. Vaudeville. S. 1. n. Holberg v. Treitschke.
„ 19. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 21. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 23. Die Rosen des Herrn von Malesherbes. L. 1. Kotzebue.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 26. Silvana. O. Hiemer 3. K. M. v. Weber.
„ 28. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
„ 30. Die beiden Neffen. L. 3. Römer. n. d. Franz.
Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
April 2. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 11. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart.
„ 13. Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
Der Corsar oder die Negerinsel. Ballet. Uhlich.
„ 16. Der Gefangene. L. 1. Della Maria.
Die Vertrauten ꝛc. L. 2. Müllner.
„ 18. Die Verwandten. L. 3. Steigentesch.
Die seltsame Wette. L. 1. Blümner.
„ 20. Graf v. Essex. Tr. 5. Dyk. nach d. Engl.
Apr. 23. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 25. Lorenz Stark ꝛc. Sch. 5. Schmidt.
„ 27. Das war ich. L. 1. Hutt.
Der Dorfbarbier. O. 2. Schenk.
„ 30. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
Mai 2. Die großen Kinder. L. 2. Müllner.
Der Nachtwächter. P. 1. Th. Körner.
„ 4. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
„ 7. Joseph ꝛc. Dr. 3. Mehul.
„ 11. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
Die Wittwe und der Mops. P. 1. Wolff.
„ 14. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 18. Der verbannte Amor ꝛc. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 25. Pflicht um Pflicht oder die großmüthigen Freunde. Sch. 1. A. Wolff.
Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
„ 28. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 30. Joseph ꝛc. O. 3. Mehul.
Juni 4. Je toller, je besser. O. 2. Mehul. nach d. Franz.
„ 8. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 11. Richard Löwenherz. O. 3. Gretry.

Halle und Lauchstädt 1814.

Juni 17. Was wir bringen. Prolog. Goethe.
Tancred. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 19. Was wir bringen. Prolog. Goethe.

Juni 19. Richard Löwenherz. O. 3. Gretry.
„ 21. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
Das Posthaus zu Treuenbriezen. L. 1. Kotzebue.
„ 23. Egmont. Sch. 5. Goethe.
„ 24. Die Entführung. L. 3. Jünger.
Der Verräther. L. 1. Holbein.
„ 26. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 28. Die deutschen Hausfrauen. Sch. 3. Kotzebue.
Max Helfenstein. L. 2. Kotzebue.
„ 30. Graf v. Essex. Tr. 5. n. d. Engl. Dyk.
Epilog. Goethe. Gespr. v. Mad. Wolff.
Juli 2. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
„ 3. Fanchon rc. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 5. Pflicht um Pflicht rc. Sch. 1. A. Wolff.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 7. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.†
„ 9. Der Puls. L. 2. Babo.
Die Vertrauten rc. L. 2. Müllner.
„ 10. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
Die Vertrauten. L. 2. Müllner.††
Pflicht um Pflicht. Sch. 1. Wolff.†††
„ 12. Der grüne Domino. L. 1. Th. Körner.
Die beiden Neffen. L. 3. nach d. Franz. Römer.
„ 13. Maske für Maske. L. 3. Jünger.*
Die Braut. L. 1. Körner.**

† In Lauchstädt gegeben.
†† In Lauchstädt gegeben.
††† In Lauchstädt gegeben.
* In Lauchstädt gegeben.
** In Lauchstädt gegeben.

Juli 14. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
„ 16. Die unglückliche Ehe. L. 4. Schröder.
„ 17. Die Braut. L. 1. Th. Körner.
Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz.
Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.†
„ 19. Haß den Frauen. L. 1. Blümner
Offene Fehde. L. 3. Huber.
„ 20. Der grüne Domino. L. 1. Körner.††
Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.†††
„ 21. Die Versöhnung. L. 5. Kotzebue.
„ 23. Der Blitz. L. 1. Müllner.
Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 24. Rochus Pumpernickel. Musik. Quodl. 3. Stegmayer.
Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.*
„ 25. Sextett. Winter.
Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 26. Zwei Worte rc. Op. 1. d'Allayrac.
Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller.
„ 28. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.**
„ 30. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 31. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
Die Schuld. Tr. 4. Müllner.***
Aug. 3. Der Geburtstag. Sch. 4. Lafontaine.
„ 4. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.
„ 6. Lorenz Stark rc. Sch. 5. Ludw. Schmidt.

† In Lauchstädt gegeben.
†† In Lauchstädt gegeben.
††† In Lauchstädt gegeben.
* In Lauchstädt gegeben.
** In Lauchstädt gegeben.
*** In Lauchstädt gegeben.

Aug. 7. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.†
„ 9. Toni. Dr. 3. Th. Körner.
Der Nachtwächter. P. 1. Th. Körner.
„ 11. Die Jungfrau v. Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 13. Das Portrait der Mutter. L. 4. Schröder.
„ 14. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 16. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare und Schlegel.
„ 18. Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
„ 20. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Der Dorfbarbier. O. 2. Schenk.
„ 21. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 23. Die Geschwister. L. 1. Goethe.
Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 25. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 27. Die seltsame Wette. L. 1. Blümner.
Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 28. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 30. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Die Radical-Kur. L. 1. Weißenthurn.

Sept. 1. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 3. Der verbannte Amor rc. L. 4. Kotzebue.
„ 4. Die Quälgeister. L. 5. Beck.
„ 5. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.

† In Lauchstädt gegeben.

Weimar 1814.

Sep. 10. Ein Prolog.
Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
„ 17. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 21. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Der Tambour in der Falle oder das Scharmützel auf dem Lande. Ballet 2. Uhlich.
„ 24. Je toller, je besser. O. 3. Mehul.
„ 28. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
Octb. 1. Richard Löwenherz. O. 3. Gretry.
„ 3. Der grüne Domino. L. 1. Th. Körner.
Der Dichter und der Schauspieler oder das Lustspiel im Lustspiel. L. 3. Lembert. n. d. Franz.
„ 5. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.
„ 8. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Der Verräther. L. 1. Holbein.
Der Dorfbarbier. O. 2. Schenk.
„ 12. Der Trauring. Sch. 3. Lembert.
Die Rosen des Herrn von Malesherbes. L. 1. Kotzebue.
„ 15. Die Verwandten. L. 3. Steigentesch.
Adrian von Ostade. O. 1. Treitschke. Weigl.
„ 17. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 19. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 22. Max Helfenstein. L. 2. Kotzebue.
Adrian von Ostade. O. 1. Treitschke. Weigl.
„ 24. Die Zwillingsbrüder. L. 5. n. Regnard. Schröder.

Oct. 26. Toni. Drama 3. Th. Körner.
Das Räthsel. L. 1. Contessa.
„ 29. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
Das Geheimniß. O. 1. Solie.
„ 31. Minna v. Barnhelm. L. 5. Lessing.

Nov. 2. Der Hahnenschlag. Sch. 1. Kotzebue.
Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 5. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 7. Er mischt sich in alles. L. 5. Jünger.
„ 9. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
Die Braut. L. 1. Th. Körner.
„ 12. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 14. Die beiden Neffen. L. 3. Römer.
Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
„ 16. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 19. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 21. Die Eifersüchtigen ꝛc. L. 4. Schröder.
Der Nachtwächter. P. 1. Th. Körner.
„ 23. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 26. Agnese. Ernsth. S. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 28. Agnese. Ernsth. S. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 30. Der Puls. L. 2. Babo.
Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.

Dec. 3. Die Uniform. O. 2. Treitschke. n. Carpani. Weigl.
„ 5. Das zugemauerte Fenster. L. 1. Kotzebue.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
„ 7. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
Dec. 10. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 12. Die Vertrauten od. die Braut ꝛc. L. 2. Müllner.
Die Feuerprobe. L. 1. Kotzebue.
„ 14. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 17. Rochus Pumpernickel. Mus. Quodl. 3. Stegmayer.
„ 19. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine. n. d. Engl.
„ 21. Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
Das Lotterieloos. O. 1. Castelli. Isouard.
„ 26. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 28. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 31. Die Uniform. O. 2. Treitschke n. Carpani. Weigl.

Weimar und Erfurt 1815.

Jan. 2. Das zugemauerte Fenster. L. 1. Kotzebue.
Der Gefangene. O. 1. Della Maria.
„ 4. Stella. Tr. 5. Goethe.
„ 7. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
„ 9. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder. n. Regnard.
„ 11. Adelheid, Markgräfin von Burgau. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 14. Die Vestalin. Dr. 3. C. Herklots. n. d. Franz. Zur Musik. von Spontini.
„ 16. Der Dichter und der Schauspieler ꝛc. L. 3. Lembert.
Die Entdeckung im Posthause. L. 1. Kotzebue.
„ 18. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Das Lotterieloos. O. 1. Castelli. Isouard.

Jan.21. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 23. Der verbannte Amor ꝛc. L. 4. Kotzebue.
„ 25. Die Vestalin. Dr.3. Herklots. n. d. Franz. Zur Musik. v. Spontini.
„ 28. Der Strich durch die Rechnung. L. 4. Jünger.
„ 30. Die große Zenobia. Tr. 4. Gries. n. Calderon.

Febr. 1. Die große Zenobia. Tr. 4. Gries. n. Calderon.
„ 4. Zwei Nichten für Eine. L. 2. Kotzebue.
Violin-Concert von Kreuzer. Gesp. v. Götze.
Proserpina. Melodr. Goethe. Eberwein.
„ 6. Das Geheimniß. O. 1. Solie.
Proserpina. Melodr. 1. Goethe. Eberwein.
„ 8. Der Verräther. L. 1. Holbein.
Die Radicalkur. L. 3. Weißenthurn.
„ 11. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare u. Schlegel.
„ 13. Der Trauring. Sch. 3. Lembert.
Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
„ 15. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Schröder.
„ 18. Franziska von Foix. O. 3. Weigl.
„ 20. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
Die Ehescheue. L. 1. Weißenthurn.
„ 22. Pflicht um Pflicht ꝛc. Sch. 1. A. Wolff.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
„ 25. Franziska von Foix. O. 3. Weigl.
Febr.27. Der Strich durch die Rechnung. L. 4. Jünger.

März 1. Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
Der Gefangene. O. 1. Della Maria.
„ 4. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 6. Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
Proserpina. Melodr. 1. Goethe. Eberwein.
„ 8. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 11. Fanchon ꝛc. Op. 3. n. d. Franz. Kotzebue. Himmel.
„ 13. Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Sitteng. 1. Kotzebue.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
„ 15. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 18. Das zugemauerte Fenster. L. 1. Kotzebue.
Die Eifersüchtigen ꝛc. L. 4. Schröder.
„ 27. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 29. Der Hausdoctor. L. 3. Ziegler.
Haß den Frauen. L. 1. Blümner.

April 1. Johann von Paris. O. 2. Boyeldieu.
„ 3. Die Stricknadeln ꝛc. Sch. 4. Kotzebue.
Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
„ 5. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 8. Johann von Paris. O. 2. Boyeldieu.
„ 10. Die Entführung. L 3. Jünger.
Das Lotterieloos. O. 1. Castelli. Isouard.
„ 12. Die Hagestolzen. L. 5. Iffland.

Apr. 15. Graf v. Essex. Tr. 5. Dyk. n. d. Engl.
„ 17. Menschenhaß und Reue. Sch. 5. Kotzebue.
„ 19. Rudolph von Habsburg und König Ottokar v. Böhmen. Sch. 6. Kotzebue.
„ 22. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
„ 24. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
„ 26. Lorenz Stark &c. Sch. 5. Schmidt.
„ 29. Camilla. O. 3. Paer. n. d. Ital.

Mai 1. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 3. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 6. Achilles. O. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 8. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
„ 10. Der Hagestolzen 4. und 5. Act mit Goethes Nachsp. in Versen. Zum Andenken Schillers und Ifflands.
Schillers Lied von der Glocke. Dramatisch aufgeführt.
Epilog. Goethe.
„ 13. Der Shawl. L. 1. Kotzebue.
Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
„ 15. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
„ 20. Achilles. O. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 22. Der Rehbock od. die schuldlosen Schuldbewußten. L. 3. Kotzebue.
Fagotconcert. Gegeben von Schmidt im Zwischenact.
„ 27. Titus. O. 2. Mozart.
„ 31. Der Rehbock &c. L. 3. Kotzebue.

Juni 3. Titus. O. 2. Mozart.
„ 7. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Titus. O. 2. Mozart.
Juni 12. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
Proserpina. Melodr. 1. Goethe. Eberwein.
„ 13. Johann von Paris. O. 2. Boyeldieu.†
„ 14. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.††
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 15. Camilla. O. 3. Paer.
„ 16. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
Das Geheimniß. O. 1. Solie.
„ 17. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 24. Die Vertrauten. L. Müllner.
Die Rosen des Herrn von Malesherbes. L. 1. Kotzebue.
„ 28. Der Rehbock. L. 3. Kotzebue.
Die Rosen des Herrn von Malesherbes. L. 1. Kotzebue.†††

Juli 1. Hedwig, die Banditenbraut. Dr. 3. Th. Körner.
Das Geheimniß. O. 1. Solie.
„ 4. Hedwig, die Banditenbraut. Dr. 3. Th. Körner.
„ 5. Die Schweizerfamilie. O. 3. Weigl.
„ 6. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
„ 7. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 8. Rudolph von Habsburg &c. Sch. 6. Kotzebue.

† Mit Finale von Goethe. Goethes Werke 11 a. S. 210 und 213 Anm. (Hempel).

†† Am 14. od. 15. Prolog von Riemer, welcher nicht auf dem Zettel steht, zur Ankunft der Großfürstin, die 14. Juni, Mittags 1 Uhr, aus Wien zurückkam.

††† In Erfurt gegeben.

Juli 10. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 12. Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.
„ 14. Die Schweizer-Familie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 15. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 19. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 22. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.
„ 26. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
Die Vertrauten. L. 2. Müllner.
„ 28. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.
„ 29. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.

Aug. 3. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 5. Rudolph von Habsburg 2c. Sch. 6. Kotzebue.
„ 9. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 12. Fanchon 2c. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 16. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.
„ 19. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Der Shawl. L. 1. Kotzebue.
„ 26. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.
„ 28. Die Nachschrift. Lust- und Liedersp. 1. Holbein n. Heigls Perückenstock.
Die Proberollen. L. 1. Breitenstein.
„ 30. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.

Sept. 2. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 6. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 9. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.

Sept. 11. Toni. Drama 3. Th. Körner.
Der Nachtwächter. P. 1. Th. Körner.
„ 13. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 16. Johanna von Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
„ 18. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 20. Don Juan. O. 2. Bretzner. Mozart.
„ 23. Johann Herzog von Finnland. Sch. 5. Weißenthurn.
„ 25. Der Puls. L. 2. Babo.
Adrian von Ostade. O. 1. Treitschke. Weigl.
„ 27. Das Kamäleon. L. 5. Beck.
„ 30. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.

Octb. 2. Der Ring. L. 5. Schröder.
„ 4. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 7. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
„ 9. Das Lotterieloos. O. 1. Castelli. Isouard.
Das zugemauerte Fenster. L. 1. Kotzebue.
„ 11. Der grüne Domino. L. 1. Th. Körner.
Maske für Maske. L. 3. Jünger.
„ 14. Der Trauring. Sch. 3. Lembert.
Die zwei Blinden von Toledo. O. 1. n. Mosellier. Mehul.
„ 16. Der Wandrer u. die Pächterin. Sch. 1. Peucer. n. Goethe.
Die Radical-Kur. L. 3. Weißenthurn.
„ 20. Die Eifersüchtigen 2c. L. 4. Schröder.
„ 21. Don Juan. O. 2. Mozart.
„ 23. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Offene Fehde. L. 3. Huber.

Oct. 25. Das Intermezzo 2c. L. 5. Kotzebue.
„ 26. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.
„ 28. Johann, Herzog v. Finnland. Sch. 5. Weißenthurn.
„ 30. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.

Nov. 1. Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
Der reisende Student 2c. S. 2. Winter.
„ 4. Heinrich von Hohenstaufen, König der Deutschen. Tr. 5. Caroline Pichler.
„ 6. Die beiden Neffen. L. 3. Römer. n. d. Franz.
„ 8. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 11. Die Entdeckung. L. 1. Steigentesch.
Das Geheimniß. O. 1. Solie.
„ 12. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
„ 13. Die Braut. L. 1. Th. Körner.
Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 15. Rudolph von Habsburg 2c. Sch. 6. Kotzebue.
„ 18. Der Bergsturz bei Goldau. S. 3. Weigl.
„ 20. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine. n. d. Engl.
„ 22. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
„ 25. Der Bergsturz bei Goldau. S. 3. Weigl.
„ 27. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
„ 29. Der Westindier. L. 5. Kotzebue. n. Cumberland.

Dec. 2. Die Schweizer-Familie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 4. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 6. Die unglückliche Ehe 2c. L. 4. Schröder.
„ 9. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 11. Der Wandrer u. die Pächterin. Sch. 1. n. Peucer. Goethe.
Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz.
„ 13. Der standhafte Prinz 2c. Tr. 5. Schlegel. n. Calderon.
„ 15. Hedwig, die Banditenbraut. Dr. 3. Th. Körner.
„ 16. Der Amerikaner. L. 5. Vogel.
„ 18. Die Zwillingsbrüder. L. 5. Schröder. n. Regnard.
„ 20. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.
„ 23. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 26. Heinrich von Hohenstaufen 2c. Tr. 5. Car. Pichler.
„ 27. Der Westindier. L. 5. n. Cumberland. Kotzebue.
„ 28. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
„ 30. Minna von Barnhelm. L. 5. Lessing.

Weimar 1816.

Jan. 3. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 6. Der Bergsturz bei Goldau. S. 3. Weigl.
„ 8. Leichtsinn und gutes Herz. Sch. 1. Hagemann.
Mehr Glück als Verstand. L. 1. Schall.
Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1 Kotzebue.
„ 10. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
Zum goldenen Löwen. S. 1. Seyfried.
„ 13. Egmont. Tr. 5. Goethe.
„ 15. Trau, schau, wem. L. 1. Schall.
Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.

Jan. 17. Adelheid, Markgräfin von Burgau. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 20. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 22. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
„ 27. Die Mitschuldigen. L. 1. Goethe.
Der Verräther. L. 1. Holbein.
„ 29. Mehr Glück als Verstand. L. 1. Schall.
Die Vertrauten 2c. L. 2. Müllner.
„ 31. Der Bergsturz bei Goldau. S. 3. Weigl.

Febr. 3. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
„ 5. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 7. Epimenides Erwachen. Festspiel 2. Goethe. B. A. Weber.
„ 10. Epimenides Erwachen. Festspiel 2. Goethe. B. A. Weber.
„ 12. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Die Stricknadeln 2c. Sch. 4. Kotzebue.
„ 14. Die Lästerschule. L. 5. Schröder. n. Sheridan.
„ 17. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
„ 19. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 21. Rudolph von Habsburg 2c. Sch. 6. Kotzebue.
„ 24. Pflicht um Pflicht. Sch. 1. A. Wolff.
Das Liebhaberconcert. S. 1. Teuscher. Carl Eberwein.
„ 26. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
Die Feuerprobe. L. 1. Kotzebue.

Febr. 28. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue.

März 2. Joseph 2c. Musik. Dr. 3. Mehul.
„ 4. Die Entführung. L. 3. Jünger.
„ 6. Der Vetter aus Bremen oder die drei Schulmeister. L. 1. Th. Körner.
Die beiden Neffen. L. 3. Römer.
„ 9. Der Vetter aus Bremen L. 1. Körner.
Haß den Frauen. L. 1. Blümner.
„ 11. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
„ 13. Erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
„ 16. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller.
„ 18. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
„ 20. Antenore esposto al furore de Baccanti. O. 1. Pilotti und v. Poisl. In ital. Sprache.
Das zugemauerte Fenster. L. 1. Kotzebue.
„ 23. Romeo und Julia. Tr. 5. Goethe. n. Shakespeare n. Schlegel.
„ 25. Die Großmama. L. 1. Kotzebue.
L'Addio d'Ettore o suo ritorno trionfante. O. 1. Paer. Ritter-Winter. In ital. Sprache.
„ 26. Declamatorium, gegeben von P. A. Wolff und Amalie Wolff. †
„ 27. Mehr Glück als Verstand. L. 1. Schall.
Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
„ 30. Achilles. O. 2. Paer. In ital. Sprache.

† Wurde auf dem Stadthause gegeben, ist als Privatunternehmen zu betrachten.

April 1. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Das Liebhaberconcert. S. 1. Carl Eberwein.
„ 3. Die Organe des Gehirns. L. 3. Kotzebue.
„ 6. Joseph ꝛc. Musikal. Dr. 3. Mehul.
„ 15. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Winter.
„ 17. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
„ 20. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn.
„ 22. Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
„ 24. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 27. Fanchon ꝛc. Op. 3. Kotzebue. Himmel.
„ 29. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.
Mai 1. Die Drillinge. L. 4. Bonin. n. d. Franz.
„ 4. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue.
„ 6. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 8. Die Großmama. L. 1. Kotzebue.
Der reisende Student ꝛc. S. 2. Winter.
„ 11. König Theodor zu Venedig. O. 2. Paisiello.
„ 13. Reue und Ersatz. Sch. 4. Vogel.
„ 15. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff. n. d. Franz.
„ 18. König Theodor zu Venedig. O. 2. Paisiello.
„ 20. Das Portrait der Mutter ꝛc. L. 4. Schröder.
„ 22. Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner.
Der Puls. L. 2. Babo.
„ 25. König Lear. Tr. 5. Schröder. n. Shakespeare.
Mai 27. Der arme Poet. Sch. 1. Kotzebue.
Die Vettern aus Bagdad. L. 1.
„ 29. Der Westindier. L. 5. Kotzebue. n. Cumberland.
Juni 1. Johann Herzog v. Finnland. Sch. 5. Weißenthurn.
„ 3. Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 6. Ein Prolog.
Kaiser Hadrian. O. 3. Weigl.
„ 8. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 10. Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
Der Hausdoctor. L. 3. Ziegler.
„ 12. Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner.
Die Vertrauten ꝛc. L. 2. Müllner.
„ 14. Die Müllerin. O. 3. Paisiello. n. d. Ital.
„ 17. Die Drillinge. L. 4. Bonin. n. d. Franz.
„ 19. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
Die beiden Savoyarden. S. 1. d'Allayrac.
„ 22. Die Räuber. Tr. 5. Schiller.
„ 26. Hedwig, die Banditenbraut. Dr. 3. Th. Körner.
Ein englisches Solo. Get. von Franke jun.
Der Educationsrath. L. 1. Kotzebue.
Ein Pas de deux. Get. von Frankes Töchtern. †
Sept. 4. Fidelio. O. 2. Sonnleithner. Beethoven.
„ 7. Emilie Galotti. Tr. 5. Lessing.
„ 9. Fidelio. O. 2. Sonnleithner. Beethoven.
„ 11. Phädra. Tr. 5. Schiller. n. Racine.

† Die Bühne blieb im Juli und August geschlossen.

Sept. 14. Rosamunde. Tr. 5. Th. Körner.
„ 16. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
Der Educationsrath. L. 1. Kotzebue.
„ 18. So sind sie alle. O. 2. Mozart.
„ 21. Das Geheimniß. S. 1. Solie
Die Vertrauten. L. 2. Müllner.
„ 23. Nathan der Weise. Dr. 5. ssing.
„ 25. Fidelio. O. 2. Sonnleithner. Beethoven. n. d. Franz.
„ 28. Rosamunde. Tr. 5. Th. Körner.
„ 30. Mehr Glück als Verstand. L. 1. Schall.
Das Lotterieloos. O. 1. Castelli. Isouard.
Octb. 2. Welcher ist der Bräutigam. L. 4. Weißenthurn.
„ 5. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 7. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 9. Rosamunde. Tr. 5. Th. Körner.
„ 12. Zriny. Tr. 5. Th. Körner.
„ 14. Welcher ist der Bräutigam. L. 4. Weißenthurn.
„ 16. Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner. nach dem Franz.
Der reisende Student &c. S. 2. Winter.
„ 19. Epimenides Erwachen. Festsp. 2. Goethe. B. A. Weber.
„ 21. Der arme Poet. Sch. 1. Kotzebue.
Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 23. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
Der Dichter und der Schauspieler &c. L. 3. Lembert. n. d. Franz.

Oct. 25. Agnese. S. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 26. Agnese. S. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 28. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
„ 30. Die Entdeckung im Posthause. L. 1. Kotzebue.
Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichardt.
Nov. 2. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini.
„ 4. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
Adolph und Clara. S. 1. d'Allayrac.
„ 6. Die Jäger. S. 5. Iffland.
„ 9. Fidelio. O. 2. Sonnleithner. n. d. Franz. Beethoven.
„ 11. Der Wildfang. L. 3. Kotzebue.
„ 13. Toni. Dr. 3. Th. Körner.
Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
„ 16. Griselda. O. 2. Paer.
„ 18. Offne Fehde. L. 3. Huber.
Der Verräther. L. 1. Holbein.
„ 20. Rudolph von Habsburg &c. Sch. 6. Kotzebue.
„ 23. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
„ 25. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
„ 27. Pygmalion. Melodr. 1. Benda. n. Rousseau.
Die beschämte Eifersucht. L. 3. Weißenthurn.
„ 30. Johann von Paris. O. Boyeldieu.
Dec. 2. Joseph &c. Musik. Dr. 3. Mehul.
„ 4. Der Wirrwarr. L. 5. Kotzebue.
„ 7. Zriny. Tr. 5. Th. Körner.
„ 9. Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Ländl. Gemälde 1. Kotzebue.
Der Zitherschläger und das Gaugericht. L. 2. Kotzebue.

Dec. 11. Johann, Herzog von Finnland. Sch. 5. Weißenthurn.
„ 14. Die Vestalin. Lyr. Dr. 3. Herklots. Zur Musik v. Spontini.
„ 16. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
„ 18. Der verbannte Amor ꝛc. L. 4. Kotzebue.
„ 21. Die heimliche Heirath. O. 2. Cimarosa.
„ 23. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.
„ 26. Die kleine Zigeunerin. Sch. 4. Kotzebue.
„ 28. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
„ 30. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.

Weimar 1817.

Jan. 2. Der Taubstumme. Dr. 5. Kotzebue.
„ 4. Hedwig, die Banditenbraut. Dr. 3. Th. Körner.
„ 6. Das Intermezzo ꝛc. L. 5. Kotzebue.
„ 8. Pflicht um Pflicht. Sch. 1. Wolff.
Der gerade Weg der beste. L. 1. Kotzebue.
„ 11. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
„ 13. Er mischt sich in Alles. L. 5. Jünger.
„ 15. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
„ 18. Achilles. O. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 20. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
„ 22. Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer. n. Calderon.
„ 25. Die Quälgeister. L. 5. Beck. n. Shakespeare.
„ 27. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
Jan. 29. Welcher ist der Bräutigam. L. 4. Fr. v. Weißenthurn.

Febr. 1. Der Schutzgeist. Dr. 6. Legende v. Kotzebue.
„ 3. Der Bergsturz bei Goldau. S. 3. Weigl.
„ 5. Der verbannte Amor ꝛc. L. 4 v. Kotzebue.
„ 8. Achilles. O. 2. Paer. in ital. Sprache.
„ 10. Die unterbrochene Whistparthie oder der Strohmann. L. 2. Schall.
Der gerade Weg der beste. L. 1. v. Kotzebue.
„ 12. Der Westindier. L. 5. Kotzebue n. Cumberland.
„ 15. Die kleine Zigeunerin. Sch. 4. Kotzebue.
„ 17. Die Drillinge. L. 4. Bonin. n. d. Franz.
„ 19. Mahomet. Tr. 5. Goethe. n. Voltaire.
„ 22. Die Schweizerfamilie. O. 3. Castelli. Weigl.
„ 24. Der 24. Februar. Tr. 1. Werner.
Das Geständniß. L. 1. Kotzebue.
„ 26. Die unterbrochene Whistpartie oder der Strohmann. L. 2. Carl Schall.
Der Vetter aus Bremen od. die drei Schulmeister. L. 1. Th. Körner.

März 1. Der Hausdoctor. L. 3. Ziegler.
Zwei Worte ꝛc. Op. 1. d'Allayrac.
„ 3. Der Diener zweier Herren. L. 2. Schröder n. Goldoni.
Die Großmama. L. 1. Kotzebue.
„ 5. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
„ 8. Der Schutzgeist. Sch. 5. Kotzebue.

März 10. Mehr Glück als Verstand. L. 1. Schall.
Der Zitherschläger 2c. L. 2. Kotzebue.
" 12. Pflicht um Pflicht. Sch. 1. Wolff.
Der arme Poet. Sch. 1. Kotzebue.
" 15. Athalia. O. 3. G. Wohlbrück. v. Poißl. n. dem Franz.
" 17. Der Schutzgeist. Sch. 5. Kotzebue.
" 19. Athalia. O. 3. G. Wohlbrück. v. Poißl.
" 22. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
" 24. Pygmalion. S. 1. Wilh. Häser. In ital. Sprache.
Der Educationsrath. L. 1. Kotzebue.

März 24. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
" 26. Die Drillinge. L. 4. Bonin. n. d. Franz.
" 29. Je toller, je besser. O. 2. Mehul.

April 7. Fidelio. O. 2. Sonnleithner. Beethoven. n. d. Franz.
" 9. Clementine. Sch. 3. Weißenthurn.
Die Bestohlene. L. 1. Kotzebue.
" 12. Der Hund des Aubri de Mont-Didier oder der Wald bei Bondy. Dr. 3. Castelli. Seyfried. †

† Bekanntlich legte Goethe in Folge dieses Stückes die Theaterleitung nieder.

B. Alphabetisches Verzeichnis.

Vorbemerkung:

Die mit † vor der Nummer versehenen Stücke sind solche, die Goethe aus dem Bellomoschen Repertoir beibehalten hatte. Alle übrigen Stücke sind als Novitäten des Weimarer Theaters zu betrachten. Die Buchstaben E., H., L., Lp, N., R. vor den Daten bedeuten Erfurt, Halle, Lauchstädt, Leipzig, Naumburg, Rudolstadt.[1] Aufführungsdaten ohne Buchstaben weisen auf die Aufführung zu Weimar selbst hin. Wenn ich, abweichend von der Regel, den Artikel bei der alphabetischen Aufstellung anstatt des Stichwortes maßgebend sein ließ, so leitete mich die Ansicht, daß der Nachdruck auf die Korrektheit des Titels zu legen sei, die bei der Nichtbeachtung des Artikels oft gefährdet wird.

1. **Abällino, der große Bandit.** Tr. 5. Zschokke.
   1795 Mai 25. L. Juni 21. L. Juli 18. — 1796 L. Juli 13. R. Aug. 17. — 1797 Jan. 7. 12. Juni 3. L. Juli 5. — 1798 L. Juli 26. — 1800 L. Juli 17. R. Sept. 21.

   Abenteuer im Bade. s. Der Geheimniskrämer.

2. **Achilles.** O. 2. Paer.
   1810 Nov. 28. Dec. 1. 15. 19. — 1811 Nov. 30. Dec. 4. — 1815 Mai 6. 20. — 1816 März 30. — 1817 Jan. 18. Febr. 8.

   Adalbert von Weislingen. s. Götz von Berlichingen I. Th.

3. **Adelheid, Markgräfin von Burgau.** Sch. 4. Weißenthurn.
   1813 Juni 2. H. Juli 1. Okt. 13. — 1815 Jan. 11. — 1816 Jan. 17.

4. **Adolph und Clara** S. 1. Hiemer u. Marsellier. d'Allayrac.
   1802 März 24. April 7. Juni 12. L. Juli 19. R. Aug. 20. Okt. 9. — 1803 März 7. L. Juli 14. R. Aug. 18. — 1804 L. Aug. 5. — 1805 März 20. — 1806 Mai 21. L. Juli 20. — 1807 Febr. 9. Lp. Juni 11. Sept. 19. 23. — 1809 Febr. 4. Nov. 29. — 1810 Jan. 29. — 1811 Jan. 21. — 1813 März 3. April 21. H. Aug. 15. Okt. 31. — 1814 März 9. H. Aug. 18. Dec. 14. — 1815 Juni 14. — 1816 Nov. 4.

5. **Adrian von Ostade.** O. 1. Treitschke. Weigl.
   1814 Okt. 15. 22. — 1815 Sept. 25.

6. **Agnes Sorel.** O. 3. Sonnleithner. Girowetz.
   1808 Febr. 17. März 21. L. Aug. 3.

7. **Agnese** (ital.). S. 2. Buonavoglio. Paer.
   1813 Jan. 30. Febr. 6. 20. Juni 16. — 1814 Nov. 26. 28. — 1816 Okt. 25. 26.

8. **Alarcos.** Tr. 2. Fr. Schlegel.
   1802 Mai 29. L. Juli 13. R. Sept. 16. L. Juli 14.

9. Albert v. Thurneisen. Tr. 5. Iffland.
1799 Febr. 13. Nov. 27. — 1800 L. Aug. 9.

10. Alexina. Sch. 5. Cowmeadow, bearb. von Vulpius.
1796 Juni 11. L. Juli 4. — 1797 Febr. 16.

11. Alexis. O. 1. d'Allayrac.
1810 Febr. 3. 28.

Aller Welt zum Trotz doch ein Arzt, s. Die magnetische Wunderkraft.

12. Alles aus Eigennutz. L. 5. Beck, nach Bourgogne.
1794 Oct. 30. Dec. 18. — 1795 März 24. L. Juli 27. E. Sept. 28. Dec. 8. — 1796 Febr. 23. — 1798 Jan. 16. — 1805 Okt. 23. 28. — 1806 Febr. 19. L. Aug. 6. Sept. 27. 29. — 1808 Febr. 29. Nov. 2.

13. Allzuscharf macht schartig. Sch. 5. Iffland.
1794 Febr. 20. März 1. E. März 30. Mai 10. L. Juli 1. L. Aug. 4. R. Aug. 18. Nov. 25. — 1795 E. Sept. 2. — 1796 März 12. Nov. 3. — 1799 Okt. 16. — 1802 März 22. L. Juli 10.

14. Alte und neue Zeit. Sch. 5. Iffland.
1794 L. Juli 5. L. Juli 11. R. Aug. 25. E. Okt. 5. Okt. 7. 25. Dec. 30. — 1795 L. Aug. 8. E. Okt. 1. — 1796 Febr. 11. — 1797 März 28. L. Aug. 12. — 1799 Dec. 30. — 1803 April 12. L. Juni 13. L. Aug. 25. — 1804 Jan. 18.

15. Amors Bild. Sch. 1. Stoll.
1807 Nov. 16.

16. Antenore esposto al furore de Baccanti. it. O. Pilotti und Poißl.
1816 März 20.

17. Antigone. Tr. 3. Rochlitz.
1809 Jan. 30. Febr. 1. L. Juli 22. Sept. 9. — 1813 März 3.

† 18. Ariadne auf Naxos. Duodr. 1. Brandes. Benda.
1793 April 2. — 1798 Nov. 10. 17. — 1799 Febr. 25. — 1802 Mai 3. — 1804 L. Aug. 19. Okt. 29. — 1805 Jan. 9. — 1809 Sept. 20. — 1810 Jan. 29. Dec. 30. — 1814 H. Aug. 30. Okt. 29.

19. Armuth und Edelsinn. L. 3. Kotzebue.
1795 L. Aug. 10. E. Aug. 23. Okt. 7. Dec. 2. — 1796 Mai 25. L. Juli 16. — 1797 R. Aug. 29. — 1798 Jan. 25. Febr. 5. — 1800 Mai 10. L. Juni 23. — 1801 Jan. 14. L. Juli 27. R. Sept. 7. Sept. 23. — 1803 Febr. 14. R. Sept. 5. — 1804 Febr. 27.

20. Athalia. O. 3. G. Wohlbrück. Poißl.
1817 März 15. 19.

Axur, König von Ormus. s. Taratare.

21. Bankerott aus Liebe. P. 1. A. Wolff.
1805 Mai 8.

22. Barbarey und Größe. Tr. 4. Ziegler.
1795 Dec. 29.

23. Bayard. Sch. 5. Kotzebue.
1800 April 5. 15. Mai 3. Juni 3. Okt. 4. L. Aug. 11. R. Aug. 31. — 1801 L. Juli 9. R. Aug. 30. Okt. 10. — 1805 April 15. — 1811 Dec. 21. — 1812 H. Aug. 30. Nov. 25. — 1814 März 21. — 1815 Jan. 7.

24. Betrug durch Aberglauben. O. 2. Dittersdorf.
1792 April 9. 19. Mai 16. — 1793 Febr. 13. — 1795 L. Juni. 24. L. Juli 15. E. Aug. 30. Okt. 8. — 1797 April 17. L. Juni 28. R. Sept. 6.

25. Beverley oder der Spieler. Sch. 5. Schröder nach Moore und Saurin.
1794 März 27.

† 26. Bewußtsein. Sch. 5. Iffland.
1792 Okt. 27.

27. Bianca della Porta. Tr. 5. Collin.
1810 Jan. 31. Febr. 21.

28. Blaubart. O. 3. Schmieder. Gretry.
1809 Febr. 25. März 4. Mai 13. Oct. 21. — 1810 Dec. 12. — H. 1812 Juli 26. Okt. 10.

29. Blind geladen. L. 1. Kotzebue.
1811 Febr 2. 25. Juni 1. H. Juli 4. L. Juli 6. Nov. 13. — 1814 Dec. 21. — 1816 Jan. 22.

30. Blinde Liebe. L. 3. Kotzebue.
1807 März 16.

31. Bon Bon oder Die Censur. L. 3. Anonym. 1794.
1795 Jan. 20.

32. Bruder Moritz der Sonderling. L. 3. Kotzebue.
1791 Juni 4. L. Juli 24. Dec. 20.

33. Bürgerglück. L. 3. Babo, bearb. v. Vulpius.
1792 L. Juni 30. L. Juli 25. E. Sept. 9. Okt. 6. — 1795 Mai 9. L. Juni 27. Nov. 17. — 1801 Nov. 23.

34. Caesario. L. 5. Wolff.
1810 März 28. April 9. Nov. 24.

35. Cajus Gracchus. Tr. 5. Nach d. Ital. des Vincenzo Monti.
1810 Okt. 20.

36. Camilla. O. 3. Paer.
1802 Jan. 23. Febr. 6. März 27. Dec. 11. 18. — 1804 Jan. 14. — 1805 Febr. 16. — 1806 März 29. April 19. L. Juni 21. L. Juli 13. — 1807 März 7. Lp. Mai 26. Lp. Juni 7. L. Juli 21. — 1808 Mai 28. L. Juli 21. Sept. 26. — 1811 Jan. 5. Mai 11. L. Aug. 29. — 1812 H. Juli 30. Nov. 9. — 1813 Juli 3. Okt. 30. — 1815 April 29. Juni 15.

Carl Moor* s. Die Räuber.

37. Cervantes Portrait. L. 3. n. d. Franz. Schmidt.
1803 Mai 4. 16. Juni 1. L. Juni 12. R. Aug. 16. — 1804 Febr. 29. — 1807 Nov. 30. — 1808 L. Juli 14. — 1809 Jan. 28. — 1811 April 29. Dec. 16.

38. Circe. O. 1. Anfossi. Der Dialog ist von Vulpius.
1794 Nov. 22. 29. — 1795 Jan. 17. E. Sept. 27. Dec. 10.

39. Claudina von Villa Bella. O. 3. Goethe. Aus Versen in Prosa umgearbeitet von Vulpius 1794.
1795 Mai 30.

---

* Diese Bezeichnung war nur auf den Lauchstädter Theaterzetteln von 1801 bis 1808 üblich.

†40. Clavigo. Tr. 5. Goethe.
1792 Jan. 7. — 1803 Jan. 22. April 25. L. Aug. 11. R. Aug. 24. — 1804 Jan. 21. — 1806 März 1. — 1808 März 16. — 1809 März 8.

41. Clementine. Sch. 3. Weißenthurn.
1811 Okt. 21. — 1812 Dec. 20. — 1817 April 9.

Cosi fan tutte, s. So sind sie alle.

Cosa Rara, s. Lilla, oder Schönheit und Tugend.

Das Abenteuer, s. Der König.

42. Das Cafféhaus. L. 5. J. Joach. Ch. Bode.
1792 April 10. — 1795 März 26.

Das Donnerwetter, s. Der reisende Student.

43. Das Ehepaar aus der Provinz. L. 4. Jünger.
1792 Juni 11. L. Juli 5. — 1793 Jan. 8.

44. Das Ende des Cevennenkriegs. Tr. 5. Crisalin.
1806 Mai 17.

45. Das Epigramm. L. 4. Kotzebue.
1799 Mai 1. L. Juli 28. R. Aug. 28. — 1800 April 26. L. Juli 13. Dec. 17. — 1802 R. Sept. 11. Dec. 29. — 1803 L. Juli 16. — 1809 Sept. 13. — 1812 Febr. 10. — 1815 Mai 3. — 1816 März 18. — 1817 Jan. 27.

46. Das Fest der Winzer oder Die Weinlese. O. 3. Meyer. Kunzen.
1799 Nov. 23. — 1814 Januar 8.

Das Fischermädchen, s. Die Fischerin.

47. Das Freudenspiel (auch: Freudenfest). V. m. Gs. Vulpius.
1792 L. Aug. 3.

48. Das Geheimniß. S. 1. Solie (Vulpius).
1805 L. Juli 15. — 1812 Febr. 26. März 18. — 1813 Jan. 4. April 24. 26. H. Juli 10. Sept. 27. Okt. 24. — 1814 Okt. 29. — 1815 Febr. 6. Juni 16. Juli 1. Nov. 11. — 1816 Sept. 21.

49. Das gerettete Venedig. Tr. 5. Balett, nach dem Engl.
1794 Okt. 14. — 1795 Jan. 15.

50. Das Gespenst. L. 5. v. Einsiedel nach Plautus.
1807 April 29.

51. Das Geständnis oder Die Beichte. L. 1. Kotzebue.
1806 L. Juli 19. Aug. 30. Okt. 6. — 1807 März 16. Lp. Mai 28. Sept. 19. — 1808 Febr. 10. — 1809 Febr. 4. L. Aug. 3. Okt. 30. — 1810 Mai 21. — 1811 Febr. 18. Nov. 18. — 1812 H. Aug. 29. — 1813 April 21. — 1814 Febr. 28. — 1815 Nov. 1. — 1817 Febr. 24.

52. Das getheilte Herz. L. 1. Kotzebue.
1813 Mai 10. Okt. 18. — 1814 März 9. Dec. 14. — 1815 Okt. 23. — 1816 April 1. Nov. 4.

53. Das Gewissen. Sch. 5. Iffland.
1797 März 14. L. Juli 16. R. Aug. 22. — 1798 Febr. 13.

54. Das glückliche Mißverständnis. P. 1. Haug, nach d. Französ.
1806 Jan. 2. Dec. 31. — 1810 Dec. 30.

55. Das große Loos. L. 1. Hagemeister.
1791 L. Juli 20. 30. E. Sept. 19. Oct. 18. Nov. 22. — 1792 Mai 1. L. Aug. 8. E. Sept. 23. — 1794 Nov. 29. — 1795 Jan. 20. — 1798 Jan. 18.

56. **Das Haus ist zu verkaufen.** O. 1. d'Allayrac.
1807 Nov. 16. Dec. 30. — 1808 Mai 25. L. Aug. 9. Dec. 21.

57. **Das Incognito oder Der König auf Reisen.** L. 4. Ziegler.
1795 E. Sept. 19. Okt. 10. — 1796 Jan. 19. Dec. 29. — 1797 L. Juni 24. R. Sept. 4.

58. **Das Intermezzo.** L. 5. Kotzebue.
1809 Nov. 4. 15. Dec. 28. — 1810 L. Juli 1. L. Juli 25. Okt. 8. — 1811 Mai 15. L. Juli 29. L. Aug. 7. — 1812 Jan. 22. — 1813 März 22. H. Aug. 17. Nov. 17. — 1815 Okt. 25. — 1817 Jan. 6.

59. **Das Kästchen mit der Chiffre.** O. 2. Salieri, bearb. v. Vulpius.
1793 L. Aug. 3. L. Aug. 13. E. Sept. 22. — 1794 März 15. 18. — 1795 L. Juli 19. E. Aug. 26. Nov. 28. — 1798 Dec. 15. — 1799 L. Juli 24. Okt. 12. Dec. 7. — 1801 Mai 9. — 1802 Mai 26. — 1803 März 12.

60. **Das Kamäleon.** L. 5. Beck.
1807 Dec. 28. — 1808 Jan. 23. L. Aug. 7. Sept. 14. — 1809 Mai 15. L. Juli 20. Nov. 13. — 1811 Nov. 25. — 1812 H. Juli 11. Dec. 16. — 1814 Jan. 15. Sept. 28. — 1815 Sept. 27.

†61. **Das Kind der Liebe.** Sch. 5. Kotzebue.
1791 Mai 14. L. Juni 13. L. Juli 18. E. Sept. 1. Nov. 12. — 1793 April 20. L. Juli 9. E. Aug. 31. Oct. 17. — 1795 März 3. — 1797 Jan. 19.

62. **Das Landmädchen.** L. 4. d'Arien.
1794 Nov. 6. — 1795 Febr. 16. L. Juli 20. E. Sept. 17. Nov. 24. — 1797 Febr. 21. — 1798 März 6. R. Aug. 31.

63. **Das Leben ein Traum.** Sch. 5. Riemer u. v. Einsiedel nach Calderon.
1812 März 30. April 29. H. Aug. 22. Sept. 14. Okt. 14. — 1813 Mai 12. H. Juli 29. Nov. 15. — 1814 Nov. 16. — 1816 Jan. 3. — 1817 Jan. 22.

64. **Das Liebhaber-Concert.** S. 1. Teuscher-Eberwein.
1816 Febr. 24. April 1.

65. **Das Lotterieloos.** O. 1. Castelli-Isouard.
1814 Dec. 21. — 1815 Jan. 18. April 10. Okt. 9. — 1816 Sept. 30.

Das Lustspiel im Lustspiel, s. Der Dichter und der Schauspieler.

66. **Das Mädchen von Marienburg.** Sch. 5. Kratter, bearb. v. Vulpius.
1794 Febr. 8. 25. April 10. L. Juli 21. R. Aug. 23. E. Sept. 21. Nov. 18. — 1795 L. Juli 6. L. Aug. 13. E. Sept. 9. Nov. 26. — 1796 L. Aug. 8. R. Sept. 5. Oct. 11. — 1797 L. Juli 1. — 1798 Jan. 9. L. Juli 5. — 1799 R. Juni 24. Dec. 23. — 1802 Febr. 17. L. Aug. 12. R. Aug. 17. Dec. 4. — 1803 April 18. L. Juli 9 Dec. 12. — 1809 L. Aug. 6.

†67. **Das Milchmädchen und die beiden Jäger.** Op. 1. Duni.
1809 Aug. 26. Okt. 7. Dec. 4. — 1810 Okt. 22.

68. **Das Miniaturgemälde.** L. 1. Nach Duval. Guttenberg.
1808 Okt. 31. Dec. 14. — 1809 Nov. 29.

69. **Das Mißverständnis.** S. 1. Destouches.
1805 April 27.

Das Morgenstündchen, s. Die Morgenstunde.

70. **Das Mutterpferd.** L. 2. Engel.
1799 Nov. 11.

71. Das Muttersöhnchen. L. 1. Nach M. de Beaunoir.
1792 April 24. L. Juli 2. E. Aug. 29. Nov. 8.

Das neue Sonntagskind, s. Das Sonntagskind.

72. Das Petermännchen. 1. u. 2. Theil. L. m. G. 4. Weigl.
1797 Mai 13. 20. 27. L. Juli 9. Juli 17. R. Sept. 16.

†73. Das Portrait der Mutter oder Die Privatkomödie. L. 4. Schröder.
1795 Febr. 21. E. März 15. April 11. L. Juli 11. L. Juli 23. Okt. 13. — 1796 L. Juli 25. R. Aug. 16. Okt. 20. — 1797 L. Juli 15. Okt. 26. — 1799 Jan. 16. — 1800 Mai 21. — 1801 Febr. 23. L. Juli 5. — 1802 Jan. 11. — 1803 Nov. 30. — 1804 L. Juli 23. Dec. 25. — 1805 Dec. 30. — 1808 Jan. 11. — 1809 Mai 8. — 1810 März 12. L. Aug. 1. — 1811 Mai 6. — 1812 April 6. — 1813 Aug. 13. — 1816 Mai 20.

Das Posthaus in Treuenbrietzen, s. Die Entdeckung.

74. Das Räthsel. L. 1. Contessa.
1805 Sept. 18. Okt. 2. Nov. 9. — 1806 Febr. 26. L. Juni 22. L. Juli 14. — 1807 Jan. 26. Febr. 26. Lp. Mai 29. L. Juli 18. Okt. 5. — 1808 Nov. 30. — 1809 April 26. L. Juli 11. L. Aug. 2. Okt. 16. — 1810 Febr. 3. — 1811 Jan. 21. Nov. 9. — 1813 Febr. 22. H. Juli 20. H. Juli 25. Sept. 8. — 1814 H. Juli 30. Okt. 26. — 1815 Jan. 18. L. Juli 26. — 1817 März 24.

†75. Das Räuschchen. L. 4. Bretzner.
1792 Jan. 17. L. Juli 19. — 1795 Nov. 12. — 1796 Nov. 22. — 1800 März 5. L. Juli 24. R. Sept. 22. Okt. 15. — 1809 Okt. 2. — 1810 Febr. 5. L. Juli 7. Okt. 29. — 1813 Mai 5. — 1814 Mai 28. H. Juli 2.

76. Das rothe Käppchen. O. 2. Dittersdorf, bearb. v. Vulpius.
1791 Juni 7. L. Juni 26. L. Juli 11. L. Juli 14. L. Juli 23. L. Aug. 1. L. Aug. 13. E. Aug. 19. Sept. 6. E. Sept. 7. E. Sept. 24. Nov. 3. — 1792 Febr. 11. Juni 2. L. Juni 20. L. Juli 4. L. Juli 14. E. Sept. 27. Nov. 15. — 1793 April 18. L. Juli 2. L. Aug. 6. E. Sept. 11. — 1794 Jan. 11. L. Aug. 2. — 1796 Febr. 27. Juni 1. L. Juni 29. Dec. 8. — 1797 Febr. 23. L. Aug. 23. Sept. 23. — 1800 April 23. L. Juli 2. — 1807 März 14. Mai 9. — 1811 März 13. — 1812 Mai 23. H. Juli 12.

77. Das Schreibe-Pult. Sch. 4. Kotzebue.
1799 R. Sept. 22. 30. Nov. 13. — 1800 L. Aug. 10. R. Aug. 22. — 1802 Nov. 10. — L. 1803 Juni 19.

78. Das Singspiel auf dem Dache. O. 1. Fischer.
1808 Sept. 17.

79. Das Sonnenfest der Braminen. O. 2. Wenzel Müller, bearb. v. Vulpius.
1795 Jan. 31. Febr. 7. 14. E. Okt. 3. — 1796 März 5. L. Juli 31. R. Aug. 29.

80. Das Sonntagskind. O. 2. Wenzel Müller, bearb. v. Vulpius.
1796 März 29. L. Aug. 4. R. Sept. 1. — 1798 Juni 9. L. Juni 30.

81. Das unterbrochene Opferfest. O. 2. Huber. Winter.
1797 Juni 10. — 1801 Nov. 14. Dec. 5. 16. — 1802 April 10. — 1803 Febr. 26. April 11. L. Juni 18. — 1804 Jan. 7. — 1805 L. Juli 24. — 1806 Jan. 18. März 22. L. Juli 27. —

1807 H. Juni 24. Dec. 5. — 1811 Sept. 28. Okt. 5. — 1812 H. Juni 21. Okt. 24. — 1813 März 27. — 1814 Mai 21. H. Juni 26. — 1816 April 15.

82. **Das Vaterhaus.** Sch. 5. Iffland.
1800 L. Juli 23. R. Aug. 19. Okt. 6. Nov. 10. — 1801 L. Aug. 1. — 1802 Jan. 18. — 1803 März 2.

Das Vehmgericht, s. Ida.

83. **Das Vermächtniß.** Sch. 5. Iffland, bearb. von Vulpius.
1795 Okt. 31. — 1796 Juni 8. L. Juni 27. R. Sept. 19. R. Sept. 30. Okt. 8. — 1797 L. Juli 19. Nov. 28. — 1799 Jan. 14. — 1800 April 28.

84. **Das Vorurtheil.** L. 5. Schall.
1797 Nov. 30. — 1798 März 13.

85. **Das Waisenhaus.** O. 2. Weigl.
1809 Okt. 28. — 1810 Jan. 20.

86. **Das war ich.** L. 1. Hutt.
1812 März 9. April 27. Okt. 7. — 1814 April 27.

87. **Das zugemauerte Fenster.** L. 1. Kotzebue.
1814 Dec. 5. — 1815 Jan. 2. März 18. Okt. 9. — 1816 März 20.

88. **Der Alcade von Molidoro.** L. 5. Blümner.
1811 Juni 5. L. Juli 20.

† 89. **Der Alchymist.** O. 1. Meißner. Schuster.
1791 Dec. 15. — 1792 März 22. L. Aug. 12. E. Aug. 29.

90. **Der alte Leibkutscher Peter III.** Anecd. 1. Kotzebue.
1801 Mai 6. Juni 6.

91. **Der Allgefällige.** Sch. 2. Aus dem Französ.
1808 Okt. 19. 31.

92. **Der Amerikaner.** L. 5. Vogel.
1799 Febr. 20. März 4. R. Juni 21. L. Juli 6. R. Aug. 19. Nov. 25. — 1800 L. Aug. 13. R. Aug. 26. — 1801 Jan. 7. Aug. 2. R. Aug. 22. Nov. 9. — 1802 L. Juli 15. Dec. 6. — 1803 L. Juli 27. — 1804 Jan. 16. — 1805 Jan. 14. — 1807 Jan. 19. — 1808 März 14. — 1809 Jan. 16. Aug. 8. — 1810 Febr. 12. Sept. 27. — 1813 H. Aug. 1. Okt. 11. — 1815 März 8. Dec. 16.

Der Apotheker und der Doktor, s. Der Doktor und der Apotheker.

† 93. **Der argwöhnische Ehemann.** L. 5. Gotter.
1793 April 9. E. Sept. 25. Okt. 31.

† 94. **Der argwöhnische Liebhaber.** L. 5. Gotter.
1800 Dec. 3. — 1801 Febr. 2. L. Juli 11. R. Aug. 24. — 1802 Febr. 24. L. Juli 17. — 1803 Jan. 12. L. Juli 10. — 1804 März 14. L. Aug. 11. Okt. 3. Nov. 28. — 1808 April 25. Dec. 19.

95. **Der arme Poet.** Sch. 1. Kotzebue.
1812 Dec. 27. — 1816 Mai 27. Okt. 21. — 1817 März 12.

† 96. **Der Barbier von Sevilla.** O. 4. Benda, seit 1786 Paisiello nach v. Einsiedels Bearb.
1799 Okt. 19. 26. — 1800 Jan. 25. — 1801 Febr. 28. Mai 14. L. Juli 18. — 1802 Jan. 9. — 1812 Sept. 3. 12.

97. Der Baum der Diana. O. 2. Martini, bearb. v. Vulpius.
1793 Okt. 10. Nov. 9. — 1796 Mai 17. L. Juli 23. R. Aug. 18. — 1797 L. Juli 20. Okt. 5. — 1807 Febr. 28.

98. Der Bergsturz bei Goldau. S. 3. Weigl.
1815 Nov. 18. 25. — 1816 Jan. 6. 31. — 1817 Febr. 3.

99. Der Besuch oder Die Sucht zu glänzen. L. 4. Kotzebue.
1800 R. Sept. 25. Okt. 1. 13.

100. Der Blitz. L. 1. Müllner.
1814 Jan. 10. Febr. 2. H. Juli 23.

101. Der Bürgergeneral. L. 1. Goethe.
1793 Mai 2. 29. L. Juni 27. E. Aug. 24. Dec. 31. — 1794 R. Sept. 5. — 1800 Nov. 12. — 1801 Nov. 30. — 1802 L. Juli 31. R. Aug. 22. Okt. 16. — 1803 L. Juli 25. Okt. 24. — 1804 Mai 16. L. Aug. 13. — 1805 Jan. 16.

Der Capellmeister, s. Il Maestro.

102. Der Cid. Tr. 5. Niemeyer, nach Corneille.
1806 Jan. 30. März 24. L. Aug. 3.

†103. Der Deserteur. O. 3. nach Monsigny.
1804 Febr. 4. März 3. L. Aug. 12. — 1805 Jan. 12. — 1807 Mai 14.

104. Der Deserteur. P. 1. Kotzebue.
1808 Nov. 9.

†105. Der deutsche Hausvater. Sch. 5. v. Gemmingen.
1796 März 28. — 1797 Okt. 12. — 1798 April 25. L. Juli 16. — 1799 Febr. 9. R. Sept. 23. — 1802 März 1. L. Aug. 3. R. Sept. 2. Okt. 18.

106. Der Dichter und der Schauspieler. L. 3. Lembert, n. d. Franz.
1814 Okt. 3. — 1815 Jan. 16. — 1816 Okt. 23.

†107. Der Diener zweier Herrn. L. 2. Schröder, nach Goldoni.
1794 Okt. 16. Nov. 22. — 1795 Jan. 17. E. Sept. 27. — 1796 Okt. 27. — 1797 Nov. 16. — 1805 Mai 8. 27. L. Juli 17. — 1812 Febr. 5. April 13. H. Juni 15. — 1813 Febr. 15. H. Juli 24. Sept. 20. — 1815 Juni 16. Juli 6. — 1816 März 27. — 1817 März 3.

†108. Der Doktor und der Apotheker (auch umgekehrt). O. 2. Dittersdorf.
1791 L. Juli 17. — 1792 Mai 28. L. Juni 28. E. Sept. 29. Okt. 9. — 1793 Febr. 2. Juni 1. L. Juli 13. E. Aug. 26. — 1795 April 18. Mai 2. E. Mai 3. L. Juli 12. Dec. 31. — 1796 R. Sept. 12. Nov. 19. Dec. 31. — 1797 April 8. Aug. 13. — 1799 Jan. 5. Mai 11. — 1800 April 14. L. Juli 6. R. Aug. 21. Nov. 29. — 1801 Jan. 21. Okt. 11. — 1802 Okt. 18. — 1805 Dec. 18. — 1806 L. Aug. 18. — 1808 März 9. — 1813 Okt. 9. 25. — 1814 Febr. 26.

109. Der Dorfbarbier. O. 2. Schenk.
1801 Febr. 11. März 23. Mai 30. Nov. 25. — 1802 R. Sept. 3. — 1803 März 16. Mai 25. L. Aug. 1. R. Sept. 9. — 1804 Mai 16. L. Juni 30. — 1805 April 1. L. Juli 31. — 1806 März 17. L. Juli 7. — 1807 April 8. L. Juli 26. Dec. 14. — 1813 H. Juli 25. — 1814 Jan. 19. April 27. H. Aug. 20. Okt. 10.

110. Der Dorfschulmeister. Intermezzo. 1. Weigl.
1809 Juni 7.

111. Der edle Verbrecher. Sch. 5. Aus dem Span. des Honrado, von Leonini herausg. 1796.
1798 Mai 26.

112. Der Educationsrat. L. 1. Kotzebue.
1816 Juni 26. Sept. 16. — 1817 März 24.

† 113. Der Eheprokurator. L. 3. Bretzner, bearb. v. Vulpius.
1796 Dec. 6.

114. Der Emigrant. Sch. 5. Bunsen.
1793 Nov. 5. 23. — 1794 Jan. 9. E. Febr. 23. L. Juli 8. R. Sept. 2. Dec. 16. — 1796 Nov. 15.

115. Der Essigmann mit seinem Schubkarren. Dr. 3. Schröder, n. Mercier.
1798 April 24. — 1802 Okt. 4.

† 116. Der Fähndrich oder Der falsche Verdacht. L. 3. Schröder.
1791 L. Juli 20. Okt. 18. — 1792 Nov. 27. — 1793 April 23. — 1794 April 27. R. Sept. 9. — 1798 Okt. 15. — 1800 Dec. 15. — 1802 Nov. 24. — 1804 April 23. — 1806 April 16. — 1807 Okt. 19. — 1809 L. Juli 29. — 1810 Juni 13. — 1811 Jan. 28.

Der falsche Verdacht, s. Der Fähndrich.

† 117. Der Faßbinder. O. 1. Monsigny.
1793 Febr. 16. Mai 2. — 1809 Juli 22. Sept. 9.

118. Der Feuerschirm. L. 4. Lafontaine.
1813 Juni 19. H. Juli 4. Okt. 6. — 1814 Febr. 5. Dec. 19. — 1815 Nov. 20.

119. Der Findling oder Die moderne Kunstapotheose. L. 2. Contessa.
1810 Dec. 17. — 1811 Jan. 7. Juni 12. L. Juli 22. — 1812 Juni 3. H. Aug. 31. — 1813 Mai 3.

120. Der Flatterhafte. L. 3. Karl Graf Th. W[inkler-Hell]. n. d. Franz.
1808 März 28. April 4. L. Juli 16.

121. Der Fremde. L. 5. Iffland.
1799 März 16. April 1. R. Juni 29. L. Juli 22. R. Aug. 28. Nov. 18. — 1800 April 21. L. Juni 29. Nov. 5. — 1801 Mai 23. L. Juni 28. R. Aug. 17. Nov. 4. — 1802 Juni 16. L. Juli 4. — 1807 Febr. 4. — 1809 Jan. 4. — 1812 Nov. 4.

122. Der Friede am Pruth. Sch. 5. Kratter.
1799 Juni 12. R. Juni 27. L. Juli 11. R. Aug. 29. Okt. 28.

123. Der Fürst und sein Kammerdiener. L. 1. Hagemann.
1792 Okt. 11.

Der Gang nach dem Eisenhammer, s. Fridolin.

124. Der ganze Kram und das Mädchen dazu. L. 1. Brühl.
1794 Mai 21. L. Juli 30. E. Sept. 15. Nov. 13. — 1795 April 14. — 1797 März 21.

125. Der Geburtstag. L. 1. Engel, bearb. v. Vulpius.
1797 April 26.

126. Der Geburtstag. Sch. 4. Lafontaine.
H. 1814 Aug. 3.

127. Der Gefangene. O. 1. della Maria.
1800 März 26. April 19. R. Aug. 28. Nov. 12. — 1807

April 29. Lp. Juni 2. Okt. 7. — 1808 März 2. — 1809 März 25. Aug. 26. Nov. 22. — 1812 April 3. — 1814 April 16. — 1815 Jan. 2. März 1.

†128. Der gefoppte Bräutigam. O. 2. Dittersdorf.
1792 Mai 9.

129. Der Geheimnißkrämer. L. 4. v. Einsiedel.
1806 Juni 7.

130. Der Geizige. L. 5. Zschokke nach Molière.
1805 Nov. 13. — 1806 Febr. 12. L. Juli 20.

131. Der gerade Weg der beste. L. 1. Kotzebue.
1817 Jan. 8. Febr. 10.

132. Der Graf aus Deutschland. L. 5. Hagemeister.
1791 Nov. 5.

133. Der Graf von Burgund. Sch. 4. Kotzebue, bearb. v. Vulpius.
1796 Mai 21. L. Juli 2. Dec. 15. — 1797 Okt. 31. — 1798 R. Sept. 17. — 1799 März 6. — 1801 Jan. 19. — 1808 Mai 11. — 1816 Febr. 28. Mai 4.

134. Der Groß-Cophta. L. 5. Goethe.
1791 Dec. 17. 26. — 1792 März 10. L. Juli 15.

135. Der grüne Domino. L. 1. Körner.
1812 Dec. 9. — 1813 Febr. 15. H. Juli 27. Dec. 29. — 1814 Febr. 23. H. Juli 12. L. Juli 20. Okt. 3. — 1815 Okt. 11.

136. Der gutherzige Alte. L. 1. Nach Florian.
1802 Okt. 4.

137. Der gutherzige Polterer. L. 3. Iffland, n. Goldoni.
1812 Dec. 30.

Der Guts-Herr, s. Der Schiffs-Patron.

Der Hagestolze, s. Die Hagestolzen.

138. Der häusliche Zwist. L. 1. Kotzebue.
1812. Dec. 30. — 1813 Mai 19. — 1814 März 7.

139. Der Hahnenschlag. Sch. 1. Kotzebue.
1807 Mai 4. Lp. Juni 11. — 1811 April 29. — 1814 Nov. 2.

140. Der Hausdoctor. L. 3. Ziegler.
1811 Mai 13. Juni 1. — 1812 Nov. 30. — 1815 März 29. — 1816 Juni 10. — 1817 März 1.

141. Der Hausfriede. L. 5. Iffland.
1797 Jan. 30. April 22. L. Juli 29. R. Aug. 28. — 1798 L. Juli 29. — 1799 April 3. — 1801 Mai 20. L. Aug. 12. R. Aug. 31. — 1802 Febr. 10. L. Juli 21. R. Sept. 1. — 1803 Febr. 9. L. Juli 13. R. Sept. 10. — 1804 Febr. 8. Nov. 26. — 1807 März 18. — 1808 Jan. 4. — 1809 März 20. — 1816 Okt. 28.

142. Der Hausverkauf. L. 1. Herzfeld.
1802 Nov. 17. 29. — 1803 Febr. 5. L. Juli 7. R Aug. 27. — 1804 Jan. 25. — 1805 Febr. 20. — 1812 Jan. 13.

143. Der Heautontimorumenos. L. 5. v. Einsiedel, nach Terenz.
1804 April 30. Mai 30. L. Juli 21. — 1805 März 11.

†144. Der Herbsttag. Sch. 5. Iffland.
1791 L. Aug. 7. L. Aug. 11. E. Aug. 28. Nov. 26. — 1792 April 12. L. Juli 8. L. Aug. 13. E. Sept. 15. — 1793 Jan. 3.

Mai 18. Dec. 23. — 1794 Mai 1. — 1795 Febr. 3. — 1796 April 19. — 1800 März 19. R. Sept. 12. Okt. 29. — 1803 Mai 9. L. Juni 26. — 1805 Mai 13. — 1812 Nov. 16. — 1813 H. Juli 6. — 1815 März 15. E. Aug. 3. — 1816 April 17.

145. Der Hofmeister. Sch. 4. v. Kotzebue. Fabre d'Eglantine.
1800 März 12. 24.

146. Der Hufschmid. O. 2. Dittersdorf, bearb. v. Vulpius.
1793 April 11.

Der Hulla von Samarcanda, s. Gulistan.

Der Hund des Aubri de Mont-Didier, s. Der Wald bei Bondy.

147. Der Jude. Sch. 5. Aus dem Engl. d. Cumberland.
1798 Nov. 17. — 1799 Jan. 1. L. Juli 15. R. Sept. 5. — 1800 Jan. 20. — 1812 Dec. 22.

† 148. Der Jurist und der Bauer. L. 2. Rautenstrauch.
1797 Okt. 17. — 1798 Jan. 18. L. Juli 30. R. Sept. 10. — 1799 Febr. 18. — 1802 Febr. 22. Nov. 17. — 1803 Febr. 28. — 1805 Jan. 9. — 1807 Jan. 7. — 1808 Mai 18. — 1812 Mai 4.

149. Der Kammerhusar. S. 1. Koller.
1797 Nov. 16. — 1798 Febr. 15.

150. Der Kapellmeister. Interm. 1. Nach Cimarosa. Elmenreich.
1800 Okt. 25. — 1811 Febr. 25.

Der Kaufmann in Lion, s. Die beiden Freunde.

† 151. Der Kaufmann von Venedig. Sch. 3. Nach Shakespeare.
1812 Dec. 29.

152. Der kleine Matrose. S. 1. Gaveaux.
1801 Juni 13. — 1807 Mai 6.

Der Klosterraub, s. Der Graf aus Teutschland.

153. Der Komet. P. 1. Iffland.
1798 April 17.

Der König auf Reisen, s. Das Inkognito.

154. Der König oder Das Abenteuer. S. 3. Wezel.
L. 1791 Aug. 3.

155. Der Krieg. L. 3. Nach Goldoni, bearb. v. Vulpius.
1793 Okt. 15. Dec. 10.

156. Der Kuß und die Ohrfeige. L. 1. Schall.
1811 Jan. 23. Juni 12.

Der Landjunker zum ersten Mal in der Residenz, s. Das Intermezzo.

157. Der Lorbeerkranz. Sch. 5. Ziegler.
1799 Dec. 14. — 1800 Jan. 8. L. Aug. 3. R. Aug. 25. — 1801 März 11. R. Sept. 6. Dec. 9. — 1803 Nov. 9. — 1804 Aug. 27. — 1807 Nov. 11. — 1808 Nov. 16. — 1811 Mai 1. L. Aug. 12.

† 158. Der Lügner. L. 3. Nach Goldoni. Ehrenfeld.
1808 Juni 4. Sept. 28. L. Juli 5.

159. Der lustige italienische Soldat. Interm. 1. ges. v. Hübsch.
1811 Febr. 25.

160. Der lustige Schuster. O. 2. Paer.
1804 Okt. 6. 15. — 1805 Jan. 2. L. Juli 21. — 1809 Juli 8. Aug. 5.

161. Der Machtspruch. Tr. 5. Ziegler.
1809 Sept. 2. Okt. 4. — 1810 L. Aug. 3. Okt. 10. — 1812 Mai 13.

162. Der Mann von 40 Jahren. L. 1. Kotzebue.
1795 Dec. 10. 26. — 1797 April 26. — 1798 Febr. 15. N. Sept. 10. — 1799 Juni 8. — 1800 Okt. 25. — 1801 Nov. 25.

163. Der Mann von Wort. Sch. 5. Iffland.
1801 April 11. L. Aug. 3. R. Sept. 10. Nov. 16.

164. Der Marschall von Sachsen. Sch. 4. Zschokke.
1804 Dec. 29.

165. Der Mondkaiser. P. 3. Friederike H. Unger.
1791 Mai 21. L. Juni 20. L. Juli 4. L. Aug. 6. E. Aug. 26. E. Sept. 11. Okt. 6. — 1792 Febr. 22. L. Juni 27. E. Sept. 8. Nov. 20. — 1793 Febr. 19. — 1794 März 6.

166. Der Nachtwächter. P. 1. Körner.
1813 März 1. 29. — 1814 Mai 2. H. Aug. 9. Nov. 21. — 1815 Sept. 11.

167. Der Neffe als Onkel. L. 3. Schiller.
1803 Mai 18. 23. L. Juli 17. R. Aug. 18.

168. Der Papagoy. Sch. 3. Kotzebue.
1792 L. Aug. 3. E. Aug. 27. Okt. 4. — 1793 Jan. 15.

169. Der Parasit. L. 5. Schiller.
1803 Okt. 12. 26. — 1804 Febr. 6. — 1805 L. Aug. 19. Sept. 14.

170. Der Pfandbrief. L. 1.
1807 Mai 6. L. Juli 12. Nov. 4. — 1809 Febr. 4.

171. Der politische Kannengießer. L. 5. v. Holberg.
1792 März 17.

172. Der Polterabend. S. 1. Wolf. Müller.
1812 Nov. 11 Dec. 9. — 1814 Febr. 2.

173. Der Proceß. L. 2. Herklots.
1796 Jan. 12.

Der Proceß in Krähwinkel, s. Des Esels Schatten.

174. Der Puls. L. 2. Babo.
1804 Juni 9. L. Juni 30. Okt. 29. — 1805 März 20. — 1807 März 4. — 1810 Sept. 24. — 1813 Jan. 13. — 1814 H. Juli 9. Nov. 30. — 1815 Sept. 25. — 1816 Mai 22.

Der Quäker, s. Das Tyroler Mädchen.

175. Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewußten. L. 3. Kotzebue.
1815 Mai 22. 31. E. Juni 28.

176. Der reisende Student. S. 2. Winter.
1811 L. Juli 31. L. Aug. 26. Okt. 9. 30. — 1812 März 16. — 1813 März 10. H. Aug. 7. — 1815 Nov. 1. — 1816 Mai 8. Okt. 16.

†177. Der Revers. L. 5. Jünger.
1792 L. Juli 21. Dec. 18.

†178. Der Ring. L. 5. Schröder. (1. Theil).
1795 Dec. 1. — 1796 April 28. L. Juli 20. R. Sept. 8. — 1799 Okt. 5. — 1802 Febr. 8. — 1812 Mai 27. H. Juni 30. — 1813 Jan. 27. — 1814 Jan. 24. — 1815. Okt. 2.

Der Ring, II. Teil, s. Die unglückliche Ehe aus Delikatesse.

Der Roman aus dem Stegreife, s. Tante Aurora.

179. Der Schatz. L. 3. Lessing.
1792 Mai 1. L. Juni 18.

180. Der Schatzgräber. O. 1. Seyfried Mehul.
1805 April 20. 24. L. Juli 28. Sept. 11. — 1806 Jan. 2. L. Aug. 3. L. Aug. 14. Aug. 30. Dec. 27. — 1807 Lp. Juni 14. — 1808 Febr. 1. — 1809 Febr. 18. — 1810 Okt. 15. — 1811 Mai 20. L. Juli 10. — 1812 Jan. 8. — 1813 H. Juni 27. Nov. 22.

181. Der Schauspieler wider Willen. L. 1. Kotzebue.
1812 Okt. 26.

182. Der Shawl. L. 1. Kotzebue.
1815 Mai 13. Aug. 19.

183. Der Schiffbruch. L. 1. Steigentesch.
1809 Okt. 23.

184. Der Schiffspatron. O. 2. Dittersdorf.
1793 März 16. 19. L. Juni 23. L. Juli 21. E. Aug. 18. Okt. 29. — 1794 Dec. 6. — 1795 L. Juli 26. E. Sept. 7. — 1796 Jan. 14. Nov. 5. — 1797 L. Juni 21. Dec. 21.

185. Der Schmuck. L. 5. Sprickmann.
1800 April 30.

186. Der Schuster. Interm. Paisiello.
1800 Okt. 25.

187. Der Schutzgeist. Sch. 5. Kotzebue.
1817 Febr. 1. März 8. 17.

†188. Der schwarze Mann. L. 2. Gotter.
1792 L. Aug. 12. Dec. 11. — 1801 Nov. 11. — 1802 Jan. 25. Dec. 15. — 1803 März 23. R. Aug. 27. — 1804 Mai 14. — 1805 März 18. — 1806 Febr. 1. L. Juli 2. — 1807 Lp. Aug. 13. Okt. 26. — 1809 Jan. 7.

189. Der Selbstgefällige. L. 1. Wolf.
1805 Febr. 3.

190. Der seltene Onkel. L. 4. Ziegler.
1793 April 27.

191. Der Spieler. Sch. 5. Iffland.
1796 April 9. L. Juli 24. L. Juli 28. R. Aug. 22. Sept. 3. Okt. 22. — 1797 L. Juni 25. — 1798 Mai 16. L. Juli 9. Okt. 22. — 1801 L. Juli 26. R. Aug. 21. Okt. 3. — 1807 März 2. — 1811 April 1. Dec. 9. — 1812 Okt. 19. — 1814 Juni 8. H. Juli 7. — 1815 Mai 8.

192. Der Stammbaum. L. 1. Wall.
1791 L. Juli 9. L. Juli 30. E. Aug. 26. Sept. 21. Nov. 22. Dec. 28. — 1792 L. Aug. 1. Nov. 8. — 1793 April 23. — 1802 Dec. 15. — 1803 Juni 30. L. Juli 2. Nov. 21.

193. Der standhafte Prinz Don Fernando von Portugal. T. 5. n. Calderon. Schlegel.
1811 Jan. 30. Febr. 6. April 17. L. Juli 13. L. Aug. 10. Okt. 12. — 1812 März 7. L. Juni 16. — 1813 Jan. 2. — 1814 Jan. 5. — 1815 Dec. 13.

†194. Der Strich durch die Rechnung. L. 4. Jünger.
1791 L. Juli 7. Okt. 11. — 1793 Jan. 31. — 1815 Jan. 28. Febr. 27.

195. **Der Strohmann.** Sch. 3. Hagemann, bearb. v. Vulpius.
1795 Febr. 12.

196. **Der Sturm von Boxberg.** Sch. 3. Mayer. Völlig umgearb. v. Vulpius. 1795 April 28.

197. **Der Talismann.** L. 1. Contessa.
1809 Jan. 23. Febr. 20. Aug. 19.

198. **Der Taubstumme.** L. 3. Hunnius.
1791 Dec. 13. — 1792 Jan. 3. L. Juni 21. L. Aug. 6.

199. **Der Taubstumme oder Der Abbé.** Dr. 5. Kotzebue, n. v. Bouilly.
1800 Nov. 19. Dec. 8. — 1801 April 22. L. Juni 29. L. Juli 15. R. Aug. 18. Sept. 30. — 1802 April 26. Juni 12. L. Juli 12. R. Aug. 25. Okt. 2. — 1803 Febr. 28. — 1805 Nov. 18. — 1808 März 23. — 1809 Jan. 2. — 1813 Jan. 11. H. Juli 3. — 1814 Jan. 10. Juli 30. — 1815 Sept. 18. — 1817 Jan. 2.

200. **Der todte Neffe.** L. 1. Kotzebue.
1808 Mai 18. L. Juni 28.

201. **Der Trauring.** Sch. 3. Lembert.
1814 Okt. 12. — 1815 Febr. 13. Okt. 14.

202. **Der Tyroler Wastel.** O. 3. Haibel.
1808 Jan. 9. 16. März 19. April 9. L. Juli 30. Dec. 31. — 1810 Mai 12. Juni 25. L. Juli 8. Dec. 26. — 1812 H. Aug. 6. — 1813 März 6.

203. **Der Vater von Ohngefähr.** L. 1. Kotzebue.
1808 L. Juli 9. Sept. 21. Nov. 21. — 1812 Jan. 8.

204. **Der verbannte Amor oder D. argw. Eheleute.** L. 4. Kotzebue.
1810 Jan. 13. März 5. 19. Okt. 17. — 1811 Febr. 13. Nov. 23. — 1812 Okt. 21. H. Juli 28. — 1814 Mai 18. H. Sept. 3. — 1815 Jan. 23. — 1816 Dec. 18. — 1817 Febr. 5.

Der verliebte Werber, s. Die Rückkehr rc.

205. **Der Vermittler.** L. 5. Wolff.
1806 Jan. 6.

206. **Der Verräther.** L. 5. Holbein.
1814 Febr. 2. 23. März 10. H. Juni 24. Okt. 10. — 1815 Febr. 8. — 1816 Jan. 27. Nov. 18.

207. **Der Vetter aus Bremen od. Die 3 Schelmenstreiche.** L. 1. Körner.
1816 März 6. 9. — 1817 Febr. 26.

†208. **Der Vetter in Lissabon.** Sch. 3. Schröder.
1793 April 13. L. Aug. 1. — 1795 April 23. — 1796 März 1. R. Sept. 27. — 1797 Jan. 17. — 1801 Okt. 7. — 1808 Nov. 30. — 1809 Mai 1. L. Juli 15. Okt. 30.

209. **Der vierundzwanzigste Februar.** Tr. 1. Werner.
1810 Febr. 24. Juni 18. L. Juli 16. Sept. 25. — 1811 L. Aug. 24. — 1812 Febr. 24. H. Aug. 4. — 1813 Febr. 24. Okt. 31. — 1815 März 1. — 1817 Febr. 24.

Der vierundzwanzigste May, s. Die Sühne.

210. **Der Vormund.** Sch. 5. Iffland.
1794 März 13. L. Juli 15. — 1795 Jan. 22. — 1796 März 8.

211. **Der Vorschlag.** L. 3. Bock, bearb. v. Vulpius.
1797 Dec. 14.

212. **Der Wald bei Bondy oder Der Hund des Aubri.** Dr. 3. Castelli. Seyfried.
1817 April 12.

213. **Der Wald bei Hermannstadt.** Sch. 4. Weißenthurn.
1809 Oct. 14. 18. — 1810 Jan. 17. L. Juli 4. L. Aug. 26. Sept. 22. — 1811 Nov. 6. — 1812 H. Aug. 8. — 1813 Jan. 23. — 1816 April 20.

214. **Der Wanderer u. Die Pächterin.** Sch. 1. Peucer, n. Goethes Gedicht.
1815 Okt. 16. Dec. 11.

215. **Der Wasserträger.** O. 3. Cherubini.
1803 Dec. 17. 26. — 1804 März 10. Mai 5. L. Juli 12. L. Juli 29. Nov. 20. Dec. 15. — 1806 Jan. 22. L. Aug. 10. — 1807 Febr. 14. Sept. 21. — 1809 Juni 17. — 1810 März 3. April 7. Juni 23. — 1811 April 15. L. Sept. 1. — 1812 Febr. 8. April 11. Mai 11. H. Aug. 18. — 1813 April 3. — 1814 Nov. 19. — 1816 Jan 20. Nov. 2.

†216. **Der Wechsel.** L. 4. Jünger.
1791 L. Juli 13. Nov. 15 Dec. 28. — 1793 Mai 29. L. Juli 30. E. Sept. 2. — 1800 Okt. 8. — 1801 R. Sept. 2. Okt. 28.

Der Weg zum Herzen, s. Die Stricknadeln.

217. **Der weibliche Jaccobiner-Clubb.** L. 1. Kotzebue.
1791 Nov. 19. — 1792 Febr. 25. L. Aug. 1.

218. **Der Westindier.** L. 5. Kotzebue.
1792 März 1. — 1815 Nov. 29. Dec. 27. — 1816 Mai 29. — 1817 Febr. 12.

219. **Der Wildfang.** L. 3. Kotzebue.
1798 Febr. 17. April 19. L. Juli 15. R. Aug. 23. — 1799 Jan. 7. — 1800 Jan. 22. L. Juli 7. R. Sept. 7. R. Sept. 24. Okt. 16. — 1801 L. Juli 6. — 1802 April 28. L. Juli 5. Dec. 8. — 1803 L. Juli 20. — 1804 April 9. L. Aug. 1. — 1805 Jan. 7. Sept. 25. Okt. 7. — 1806 L. Juni 25. — 1808 Nov. 7. — 1809 Nov. 20. — 1811 Jan. 28. — 1812 H. Juli 4. Okt. 5. — 1813 April 7. — 1814 Febr. 21. H. Juli 20. H. Juli 23. — 1815 Juni 17. Juli 15. — 1816 April 24. Nov. 11.

220. **Der Wirrwarr.** P. 5. Kotzebue.
1802 Jan. 13. 20. L. Juli 18. R. Aug. 31. Okt. 25. — 1803 Febr. 21. L. Aug. 8. R. Aug. 23. — 1804 Jan. 23. L. Juli 16. Dec. 30. — 1805 Nov. 27. — 1806 Febr. 7. L. Juli 28. — 1808 Jan. 25. L. Juli 25. Nov. 28. — 1810 Sept. 25. — 1813 Jan. 25. H. Juni 24. Nov. 22. — 1814 H. Aug. 27. — 1816 Dec. 4.

221. **Der Wunderarzt.** L. 3. Zschokke, nach Molière.
1805 Sept. 25. Okt. 7. — 1806 Juni 25.

222. **Der zerbrochene Krug.** L. 3. Kleist.
1808 März 2.

223. **Der Zinngießer.** Vaudev. 2. Treitschke.
1818 L. Aug. 11. 27. Okt. 22. — 1809 Juni 14. Nov. 18. — 1810 Mai 16. L. Aug. 20. — 1814 März 16.

224. **Der Zitherschläger und das Gaugericht.** L. 2. Kotzebue.
1816 Dec. 9. — 1817 März 10.

Der Zögling der Liebe, s. Sargino.

225. Der Zweikampf. Sch. 5. nach Sedaine.
1801 März 2.

226. Des Esels Schatten oder Der Proceß in Krähwinkel. P. 1. Kotzebue.
1810 März 7.

227. Des Hasses und der Liebe Rache. Sch. 5. Kotzebue.
1815 Juli 22. E. Juli 28. Aug. 26. Okt. 30. — 1816 April 29. Dec. 23.

228. Die Advocaten. Sch. 5. Iffland.
1796 Jan. 30. Mai 14. L. Juli 11. L. Aug. 6. R. Aug. 30. — 1797 Febr. 2. L. Juli 8. Nov. 23. — 1800 März 31. L. Juli 5. R. Sept. 23. — 1801 Dec. 7. — 1802 Nov. 22. — 1803 L. Juli 31. R. Sept. 3. — 1804 Febr. 13.

229. Die Aehnlichkeit. L. 3. Aus dem Franz. Vogel.
1811 Jan. 16. Febr. 18.

230. Die alten Liebschaften. L. 1. Kotzebue.
1811 Dec. 23. Dec. 30.

Die Amerikaner, s. Der Amerikaner.

Die argwöhnischen Eheleute, s. Der verbannte Amor.

231. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland.
1796 März 3. April 12. L. Juli 30. R. Aug. 19. Nov. 12. — 1797 Febr. 9. L. Aug. 16. — 1798 März 20. Mai 4. — 1802 L. Aug. 1. R. Aug. 19. Okt. 6. — 1803 Jan. 17. Dec. 7. — 1805 Febr. 4. L. Juli 20. Nov. 25. — 1808 April 27. — 1811 Okt. 14. — 1813 H. Aug. 12. — 1816 März 11.

232. Die barmherzigen Brüder. Sch. 1. Kotzebue.
1804 Dec. 22. — 1805 Febr. 6. Okt. 21. — 1806 L. Aug. 9. — 1807 Okt. 12.

233. Die Basen. L. 3. Gotter.
1795 Nov. 19. — 1796 Febr. 4.

†234. Die beiden Billets. L. 1. Wall.
1791 L. Juli 9. L. Juli 30. Nov. 15. — 1792 Juli 5. Nov. 27. — 1793 April 16. Nov. 21. — 1799 Jan. 9. — 1802 Nov. 29. — 1803 März 16. L. Juni 12. R. Sept. 7. Nov. 16. — 1804 Nov. 14. — 1805 Febr. 11.

235. Die beiden Freunde oder Der Kaufmann in Lyon. Sch. 5. Bock, nach Beaumarchais.
1792 Mai 12. L. Juni 25. L. Juli 28. E. Sept. 3. — 1794 Jan. 7.

Die beiden Grenadiere, s. Die zwei Grenadiere.

236. Die beiden Klingsberge. L. 4. Kotzebue.
1799 Okt. 24. Nov. 4. Dec. 9. — 1800 Mai 5. L. Juni 22. R. Sept. 16. Okt. 18. — 1801 Febr. 14. Juni 3. L. Juni 21. R. Aug. 20. Okt. 8. — 1802 L. Juni 30. — 1805 Mai 15. L. Juni 30. L. Juli 10. Aug. 29. — 1806 Jan. 20. L. Juli 24. Okt. 1. — 1807 Lp. Juni 19. Nov. 18. — 1808 Okt. 24. — 1812 H. Aug. 26. Sept. 16. — 1813 März 31. H. Juli 18. Nov. 1. — 1814 H. Aug. 14. — 1815 Okt. 4. Dec. 28.

237. Die beiden Neffen. L. 3. Aus dem Franz. Römer.
1814 März 2. 30. H. Juli 12. Nov. 14. — 1815 Nov. 6. — 1816 März 6.

238. Die beiden Savoyarden. O. 1. d'Allayrac.
1793 Nov. 21. Dec. 3. — 1795 Dec. 26. — 1797 April 29. Okt. 17. — 1799 Juni 8. — 1800 Nov. 15. — 1801 Sept. 30. — 1805 April 3. Nov. 11. — 1806 Febr. 26. L. Juli 2. — 1816 Juni 19.

239. Die beschämte Eifersucht. L. 3. Wiesenthal.
1805 März 4. April 22. L. Juni 29. L. Juli 28. — 1806 Febr. 5. — 1808 Mai 25. Sept. 21. — 1810 Okt. 24. — 1814 Mai 11. H. Aug. 23. Nov. 9. — 1815 Nov. 13. — 1816 Okt. 21. Nov. 27.

240. Die Bestohlenen. L. 1. Kotzebue.
1817 April 9.

241. Die bestrafte Eifersucht. O. 2. Cimarosa.
1798 Jan. 30. Febr. 3. 10. Mai 2. L. Juli 22. R. Sept. 5. — 1807 Jan. 10. Mai 2. L. Juli 8.

†242. Die bestrafte Neugierde. L. 5. Stephanie d. J.
1797 April 4.

243. Die Bestürmung von Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn.
1810 April 23. Mai 26. L. Aug. 5. Dec. 5. — 1812 Febr. 19. H. Aug. 16.

244. Die Botaniker. L. 2. Sonnleithner.
1809 Sept. 20. Okt. 7. — 1810 März 26. L. Juli 29. Nov. 5. 1812 Febr. 26. — 1813 H. Juli 10. — 1814 April 13. — 1815 März 6. — 1816 Jan. 5.

245. Die Brandschatzung. L. 1. Kotzebue.
1808 Dec. 14. — 1811 Mai 20. L. Juli 10. — 1812 April 27. — 1814 Nov. 14. — 1816 April 22. Juni 10.

246. Die Braut. L. 1. Körner.
1812 Nov. 23. 30. — 1813 H. Juli 3. H. August 19. Dec. 20. — 1814 März 9. L. Juli 13. H. Juli 17. Nov. 9. — 1815 Nov. 13.

247. Die Braut von Messina. Tr. 4. Schiller.
1803 März 19. 26. Mai 21. L. Juni 11. L. Juli 3. R. Aug. 19. Dec. 10. — 1804 Jan. 9. Aug. 9. — 1806 April 14. — 1808 Mai 7. L. Aug. 14. Okt. 3. 17. — 1809 L. Juli 16. Dec. 2. — 1810 Juni 6. L. Aug. 11. Nov. 14. — 1811 H. Juli 25. — 1812 Mai 6. Nov. 18. — 1813 Nov. 24. — 1814 Sept. 17. — 1815 E. Sept. 13. Okt. 7.

Die Braut vom Rock des Königs, s. Die Vertrauten.

248. Die Brüder. L. 4. v. Einsiedel n. Terenz.
1801 Okt. 24. 26. Nov. 30. Dec. 21. — 1802 Mai 31. L. Juni 27. L. Juli 31. R. Aug. 22. Okt. 16. Nov. 8. — 1803 L. Juli 7. Okt. 16. Nov. 16. — 1804 Febr. 22. — 1807 Lp. Juni 6.

Die buchstäbliche Auslegung, s. Wie machen sies in der Comödie.

249. Die christliche Judenbraut. O. 2. Panneck.
1792 Nov. 1. — 1793 Jan. 19. — 1795 L. Aug. 16. E. Aug. 22. — 1812 April 25.

Die Censur, s. Bon Bon.

Die Colonie für die Pelew-Inseln, s. Bruder Moritz, der Sonderling.

250. Die Corsen. Sch. 4. Kotzebue.
1798 März 17. April 9. L. Juni 21. L. Juli 25. R. Aug. 20. Okt. 12. — 1799 Juni 30. — 1800 Jan. 15. L. Aug. 4. R. Sept. 1. Nov. 17. — 1803 Okt. 17. — 1804 L. Juni 27. Nov. 5. — 1805 Juli 3. Sept. 21. Dec. 11. — 1806 L. Aug. 9. — 1807 Jan. 28. Dec. 23. — 1809 März 13. — 1811 März 25. L. Juli 15. — 1812 H. Juni 23. — 1813 März 24. H. Juli 27. Dec. 20. — 1814 Okt. 17. — 1815 April 22.

Die deutsche Familie, s. Lorenz Stark.

251. Die deutsche Hausfrau. Sch. 3. Kotzebue.
1812 Sept. 23. Nov. 23. — 1813 H. Juni 27. H. Juli 31. Sept. 29. Dec. 29. — 1814 H. Juni 28. R. Juli 17. Sept. 21. — 1815 Aug. 19. — 1816 Jan. 22. Dec. 16.

252. Die deutschen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
1803 Nov. 7. 26. — 1804 Mai 7. L. Juli 8. — 1805 Jan. 21. L. Juli 13. Nov. 5. — 1806 L. Aug. 24. — 1807 Nov. 2. — 1808 März 7. — 1809 Febr. 6. Dec. 11. — 1811 Okt. 7. — 1812 H. Juni 19. — 1814 Jan. 3. H. Juli 31. Dec. 28. — 1817 März 5.

253. Die Dichterfamilie. L. 5. Koller (Fr. Eli Jul. Burchard), bearb. v. Vulpius.
E. 1794 Sept. 25. Okt. 11. — 1795 März 10.

254. Die Domestiken-Streiche. L. 1. Castelli n. d. Französ.
1808 Febr. 24.

255. Die drei Gefangenen. L. 5. Wolff.
1804 Mai 26. Juni 6. L. Juli 1. L. Juli 14. Okt. 8. – 1805 Mai 6. L. Juli 7. — 1807 Jan. 3. Lp. Juli 3. — 1808 Mai 9. — 1810 Jan. 22. Mai 30. L. Juli 30. Dec. 3. — 1811 L. Aug. 19. — 1813 Dec. 13. — 1816 Mai 15. Dec. 30.

Die drei Schulmeister, s. Der Vetter aus Bremen.

Die drei Sultaninnen, s. Soliman II.

†256. Die drei Töchter. L. 3. Spieß.
1791 Mai 31. L. Juni 14. E. Sept. 19. — 1793 März 14. — 1798 Jan. 4. Febr. 8. R. Sept. 3.

†257. Die Drillinge. L. 4. Bonin.
1816 Mai 1. Juni 17. — 1817 Febr. 17. März 26.

†258. Die edle Lüge. Sch. 1. Kotzebue.
1791 L. Juli 21. E. Sept. 11. — 1792 L. Juli 7.

259. Die eheliche Probe. L. 1. v. Dalberg.
1793 Jan. 8. Febr. 16. L. Juni 27. Dec. 3. — 1794 Okt. 16. 1796 April 7. — 1798 Mai 1.

260. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli.
1812 H. Aug. 19. Sept. 9. — 1813 Jan. 20. Febr. 8. Nov. 29, — 1816 Juni 19. Nov. 13.

261. Die Ehescheue. L. 1. Weißenthurn.
1812 Jan. 13. April 13. — 1813 H. Aug. 23. — 1814 März 14. 1815 Febr. 20.

262. Die Ehrenerklärung. L. 2.
1794 Mai 3.

†263. Die Eifersucht auf der Probe. O. 3. Anfossi.
1791 L. Aug. 8. E. Aug. 31. Okt. 20. Dec. 31. — 1792 Febr. 18. L. Juli 26. L. Aug. 16. E. Sept. 22. Dec. 15.

264. Die Eifersüchtigen oder Keiner hat Recht. L. 4. Schröder.
1791 Dec. 6. — 1792 Jan. 10. L. Juni 18. — 1794 Nov. 13. — 1814 Nov. 21. — 1815 März 18. Okt. 20.

265. Die Eigensinnige. O. 2. Martini.
1799 Mai 25. L. Juli 17.

†266. Die eingebildeten Philosophen. O. 2. Paisiello.
1791 Mai 26. L. Juli 21. E. Sept. 21. — 1792 März 15. L. Aug. 8. E. Sept. 23. — 1795 Okt. 29. — 1799 Mai 18. R. Aug. 20. L. Juli 29. — 1809 Aug. 12. — 1810 L. Juli 26.

267. Die Engländer in Amerika. Sch. 4. Albrecht.
1791 L. Juli 10. E. Sept. 8. Nov. 1.

268. Die Entdeckung. L. 2. Steigentesch.
1809 März 18. April 10. L. Juli 11. Nov. 6. — 1810 Juni 4. L. Aug. 6. — 1811 März 11. L. Aug. 26. — 1812 Jan. 2. — 1813 Febr. 8. April 24. — 1814 Febr. 23. Dec. 5. — 1815 Mai 13. Nov. 11. — 1816 Febr. 26.

269. Die Entdeckung im Posthause oder Das Posthaus zu Treuenbriezen. L. 1. Kotzebue.
1813 Mai 3. — 1814 März 2. H. Juni 21. — 1815 Jan. 16. — 1816 Okt. 30.

270. Die Entfernung. L. 2. Steigentesch.
1809 Febr. 18. März 25.

271. Die Entführung. L. 3. Jünger, bearb. v. Vulpius.
1792 Mai 26. L. Juni 17. L. Juli 18. E. Sept. 20. Okt. 11. — 1793 März 5. Dec. 31. — 1794 März 11. R. Sept. 5. — 1797 Nov. 2. — 1798 April 17. Okt. 13. — 1799 Nov. 11. — 1805 März 6. — 1814 März 23. H. Juni 24. Nov. 2. — 1815 April 10. — 1816 März 4.

†272. Die Entführung aus dem Serail. O. 3. Mozart.
1791 Okt. 13. Dec 8. — 1792 Febr. 20. Dec. 5. — 1793 Febr. 23. E. Sept. 7. E. Okt. 2. — 1794 April 21. 26. Juni 16. L. Juni 22. L. Juli 10. R. Aug. 20. Nov. 8. — 1795 Juni 3. L. Juni 28. E. Sept. 3. Dec. 12. — 1796 L. Juli 14. R. Aug. 15. Dec. 27. — 1797 März 11. April 1. L. Juli 6. L. Aug. 9. — 1798 März 10. — 1799 Jan. 12. März 27. R. Juni 25. R. Aug. 24. — 1800 Febr. 8. L. Juli 10. R. Sept. 17. Okt. 11. — 1801 Okt. 14. — 1804 März 21. — 1807 Jan. 17. — 1809 April 29. Mai 6. Juli 15. — 1811 Jan. 26. — 1812 Nov. 28. — 1813 März 17. Nov. 10. — 1814 April 2. 23. — 1815 Juli 7. E. Juli 19. — 1817 Jan. 11.

273. Die entwaffnete Rachgierde. Sch. 5. nach Gozzi.
1793 März 21.

274. Die Erben. L. 4. Weißenthurn.
1806 Dec. 26. — 1807 April 6. L. Juli 9. Sept. 28.

275. Die Erbschaft. Sch. 1. Kotzebue.
1808 Sept. 7. Dec. 7. — 1809 April 10. L. Aug. 5. — 1810 Jan. 8. — 1811 Febr. 11. Okt. 30.

---

* Eine Arie dazu von Vulpius verfaßt.

276. Die Erbschaft aus Ostindien. L. 4. Bretzner.
1797 Febr. 25. Mai 17. L. Juli 3. R. Aug. 24.

†277. Die Erbschleicher. L. 5. Gotter.
1792 Febr. 7. E. Sept. 17. Nov. 22. — 1799 Okt. 21. — 1800 L. Juli 19. R. Sept. 19. Nov. 26. — 1802 April 5.

278. Die Erfüllung. Tr. 1. Köllner.
1813 Jan. 13.

279. Die Erinnerung. Sch. 3. Iffland.
1797 Okt. 24. — 1798 Febr. 1. L. Juli 23. R. Aug. 24. — 1799 Mai 8. L. Juli 8.

280. Die erste Liebe. L. 5. Schall.
1798 Nov. 26. — 1799 R. Sept. 2. — 1801 Febr. 16.

281. Die erste Liebe. L. 3. Weißenthurn.
1813 Mai 26. Okt. 27. — 1814 Mai 4. H. Juni 21. — 1815 Nov. 27. — 1816 März 13. — 1817 Jan. 20.

282. Die falsche Scham. Sch. 4. Kotzebue.
1796 Mai 11.

283. Die Familie Spaden. Sch. 4. Beil.
1794 Juni 14. L. Juni 28. Okt. 28. — 1797 April 6.

Die feindlichen Brüder, s. Die Braut v. Messina.

284. Die Feuerprobe. L. 1. Kotzebue.
1813 Sept. 20. — 1814 Dec. 12. — 1816 Febr. 26.

285. Die Fischerin (auch Das Fischermädchen). O. 2. Einsiedel. Guilelmi.
1792 Jan. 5. 12. Okt. 24.

286. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue.
1803 Okt. 29. Dec. 5. — 1804 März 7. L. Juli 28. — 1807 Okt. 21. — 1809 April 3. L. Juli 25.

287. Die Freier von Kalidon. Tr. 2.
L. 1806 Juli 23.

288. Die Fremde aus Andros. Sch. 5. v. Einsiedel.
1803 Juni 6. L. Juni 23. R. Sept. 7. Nov. 21. — 1804 Jan. 25.

289. Die Gartenmauer. L. 1. Sonnleithner.
1808 Dec. 5. 14.

290. Die gefährliche Nachbarschaft. L. 1. Kotzebue.
1806 März 3. 12. L. Juni 15. Dec. 27. — 1807 Okt. 7. — 1808 Okt. 26. — 1816 Jan. 8.

291. Die Gefangenen. L. 5. nach Plautus.
1806 April 23. L. Juli 23. — 1809 Febr. 27.

292. Die Geisterinsel. O. 3. Fleischmann.
1798 Mai 19. 23.

293. Die Gelübde. L. 2. Holl.
1806 März 17.

294. Die Großmamma. L. 1. Kotzebue.
1816 März 25. Mai 8. — 1817 März 3.

†295. Die Geschwister. Sch. 1. Goethe.
1792 Jan. 21. Febr. 16. L. Juli 16. E. Sept. 8. Dec. 11. — 1794 Febr. 27. R. Sept. 9. E. Sept. 15. — 1796 Jan. 12. —

1800 April 19. — 1801 Juni 1. — 1802 Febr. 22. — 1804 Dec. 3. — 1805 April 1. 17. Nov. 11. — 1806 L. Juli 28. Sept. 11. — 1807 Okt. 19. — 1809 L. Juli 15. — 1810 Dec. 17. — 1811 Mai 22. Dec. 18. — 1812 Dec. 9. — 1813 Nov. 8. — 1814 März 30. H. Aug. 28. Nov. 30. — 1815 Juli 6. — 1816 Febr. 12. Okt. 23.

296. **Die Geschwister vom Lande.** L. 5. Jünger.
1794 Nov. 20. — 1795 Jan. 27. L. Juli 25. E. Aug. 27. Nov. 3. — 1797 Mai 3. — 1798 R. Sept. 26. — 1799 April 8. — 1801 März 25. — 1802 März 8.

297. **Die Glocke.** (Dramatisch.) Schiller.
1805 L. Aug. 10. L. Aug. 19. — 1806 Mai 10. L. Juli 26. — 1810 Mai 9. — 1815 Mai 10.

298. **Die glücklichen Bettler.** L. 3. Nach Gozzi.
1792 Jan. 14. März 24. L. Aug. 5. L. Aug. 15. E. Aug. 23. Okt. 18. — 1795 April 30. — 1797 Febr. 27.

299. **Die große Zenobia.** Tr. 4. Gries, nach Calderon.
1815 Jan. 30. Febr. 1.

300. **Die großen Kinder.** L. 2. Müllner.
1813 Mai 19. H. Juli 31. — 1814 Mai 2.

Die großmüthigen Freunde, s. Pflicht um Pflicht.

301. **Die Hagestolzen.** L. 5. Iffland.
1793 Juni 5. L. Juli 23. E. Aug. 19. E. Sept. 4. Okt. 12. 19. — 1794 Juni 9. L. Juni 24. R. Sept. 4. E. Sept. 20. Nov. 11. — 1795 L. Aug. 12. Okt. 20. — 1796 April 11. Nov. 24. — 1797 L. Juni 26. Nov. 14. — 1798 Juli 21. — 1799 April 27. R. Juni 16. Okt. 14. — 1800 L. Juli 14. Okt. 20. — 1801 Okt. 21. — 1803 Febr. 2. L. Aug. 7. Nov. 28. — 1804 Dec. 17. — 1805 L. Juli 29. — 1806 Jan. 27. — 1807 März 11. Dec. 9. — 1810 April 30. — 1811 Sept. 30. — 1813 März 8. H. Aug. 14. Okt. 4. — 1814 H. Aug. 4. — 1815 April 12. Mai 10.

302. **Die heimliche Heirath.** O. 2. Cimarosa, bearb. v. Vulpius.
1796 Dec. 3. 17. — 1797 Jan. 28. L. Juli 4. R. Aug. 29. Okt. 28. — 1799 Jan. 23. — 1806 Dec. 29. — 1807 März 9. — 1815 Sept. 2. 9. — 1816 Okt. 5. 7. Dec. 21.

†303. **Die Heirath durch ein Wochenblatt.** P. 1. Schröder.
1795 April 14.

304. **Die Hochzeitsfeier.** L. 5. Brandes.
1791 Okt. 22. — 1792 Febr. 2.

305. **Die Hochzeit des Figaro.** O. 4. Mozart.
1793 Okt. 24. Dec. 7. — 1798 März 31. April 10. Mai 29. L. Aug. 6. — 1799 Jan. 19. Nov. 9. — 1800 Jan. 29. — 1806 April 26. Mai 7. L. Juli 16. — 1808 April 18. Mai 2. L. Juli 27. Nov. 5. — 1809 März 11. — 1812 Sept. 19. 30. — 1813 Dec. 15.

306. **Die Höhen.** Sch. 5. Iffland.
1803 Nov. 23. — 1804 Febr. 20. L. Juli 22. — 1805 Febr. 27. — 1806 April 21. Lp. Aug. 7. — 1808 Jan. 20.

†307. Die Holländer. L. 3. Bock.
1792 Jan. 24.

Die holländische Dorfkirmes, s. Kalabus Abenteuer.

308. Die Huldigung der Künste* (bei Ankunft d. Großfürstin). Vorsp. Schiller.
1804 Nov. 12.

309. Die Hussiten vor Naumburg. Sch. 5. Kotzebue.
1804 Febr. 15. 18. April 2. L. Aug. 23. L. Aug. 26. — 1805 L. Juli 18. Dec. 26.

†310. Die Jäger. Sch. 5. Iffland.
1791 Mai 7. L. Juni 27. L. Juli 25. Nov. 30. — 1794 April 29. L. Juni 26. — 1795 April 9. L. Aug. 17. E. Sept. 23. — 1796 Jan. 7. Dec. 22. — 1797 L. Juli 24. L. Aug. 7. R. Sept. 7. — 1798 Jan. 11. L. Juli 2. R. Sept. 24. — 1799 Febr. 4. L. Aug. 5. R. Sept. 17. — 1800 Febr. 10. R. Aug. 18. — 1801 L. Aug. 9. — 1802 L. Juli 25. R. Aug. 28. Okt. 11. — 1803 Mai 2. L. Juli 18. — 1804 Mai 9. — 1805 Dec. 16. — 1806 L. Juli 12. — 1807 Lp. Aug. 21. — 1812 Juli 7. Okt. 12. — 1816 Nov. 6.

311. Die jähzornige Frau. L. 1. Sonnleithner.
1810 Febr. 28. Juni 4. — 1811 März 11. — 1816 Mai 22. Juni 12. Okt. 16.

†312. Die Jesuiten. Tr. 5. Hagemeister, bearb. v. Vulpius.
1797 Jan. 14. Juni 5. L. Aug. 14. R. Sept. 1. — 1799 Mai 29.

†313. Die Indianer in England. L. 3. Kotzebue.
1791 Mai 17. L. Juni 22. Nov. 8. — 1792 L. Juli 31. — 1793 L. Juli 20. E. Okt. 4. Nov. 19. — 1794 Juni 7. — 1801 Sept. 27.

314. Die Journalisten. L. 1. Schütze.
1807 Mai 13.

315. Die Irrthümer. L. 1. Brandes.
1791 Nov. 19. — 1792 Febr. 25.

316. Die Jugend Heinrichs V. L. 3. Iffland, aus d. Französ.
1807 Sept. 30. Okt. 12. — 1808 L. Juni 28. Sept. 17. — 1811 Sept. 25.

317. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller.
1803 April 23. 30. Mai 7. 30. L. Juli 11. L. Juli 28. R. Aug. 17. Sept. 17. Dec. 23. — 1804 L. Juli 26. Nov. 8. 17. — 1805 L. Aug. 8. Nov. 30. — 1806 L. Aug. 25. — 1807 Lp. Aug. 20. — 1808 Juni 18. Dec. 28. — 1810 Dec. 22. — 1811 L. Sept. 4. — 1812 Mai 18. H. Aug. 20. — 1813 Sept. 18. — 1814 H. Aug. 11. Okt. 8. — 1816 März 16.

318. Die Junggesellenwirthschaft. S. 1. Gyrowez.
1809 Jan. 7. 28. Mai 20. Aug. 19. — 1810 L. Juli 23. Sept. 19. — 1811 Mai 13. — 1812 Febr. 12. H. Juni 15.

319. Die Kennzeichen der Ehe. L. 3. Steigentesch.
1810 Jan. 3.

---

* Orig. im Großh. Hausarchiv zu Weimar.

320. Die kleine Zigeunerin. Sch. 4. Kotzebue.
1816 Dec. 26. — 1817 Febr. 15.

321. Die Kleinigkeiten. L. 1. Steigentesch.
1809 Febr. 27. März 4. L. Juli 23. Okt. 11. — 1810 Juni 27. L. Juli 12. — 1811 März 4. L. Juli 31. L. Sept. 2. — 1812 Febr. 5. Okt. 3. — 1814 Jan. 19. — 1815 April 3.

322. Die komische Ehe. L. 1. Sievers.
1803 Okt. 24.

323. Die Komödie in der Komödie (oder Der Lohn kindlicher Liebe). L. 1. Anonym.
1807 März 4.

Die Kunst, sein Glück zu machen, s. Der Parasit.

324. Die kurze Ehe. L. 1. Sonnleithner.
1809 Nov. 27. Dec. 13. — 1810 L. Juli 9. L. Juli 29. Okt. 24. — 1812 März 2. — 1814 März 28.

†325. Die Lästerschule. L. 5. n. Sheridan. Leonhardi. Schröder.
1798 Nov. 5. — 1799 Febr. 27. L. Juli 20. R. Sept. 10. — 1800 März 10. — 1801 Mai 4. — 1802 März 15. — 1803 Okt. 5. — 1807 Dec. 2. — 1808 Mai 4. — 1809 Febr. 13. — 1812 April 20. Dec. 28. — 1813 H. Aug. 10. — 1815 Febr. 15. — 1816 Febr. 14.

326. Die Laune des Verliebten. L. 1. Goethe.
1805 März 6. April 27. L. Juni 29. Sept. 28. — 1806 März 19. — 1807 Lp. Aug. 29. Nov. 16. — 1808 Nov. 14. — 1810 März 7.

327. Die Lotterielisten. L. 2. Kläbr.
1813 Febr. 22. Okt. 18.

328. Die magnetische Wunderkraft (Die Wunderkraft des Magnetismus). L. 3. Huber.
1793 Febr. 7.

329. Die Martinsgänse. L. 1. Hagemann.
1800 Okt. 13.

330. Die Maske. Tr. 4. A. Klingemann.
R. 1797 Sept. 8. 30. Dec. 30. — 1798 L. Aug. 9.

331. Die Mißverständnisse. L. 1. Steigentesch.
1809 Mai 1. 20. — 1810 Febr. 19. Dec. 10. — 1812 Jan. 20. — 1813 H. Juni 23.

332. Die Mitschuldigen. L. 3. Goethe.
1805 Jan. 16. Febr. 6. Mai 29. L. Juni 24. L. Juli 11. Okt. 21. — 1806 L. Juli 7. — 1807 Mai 4. Lp. Mai 28. Lp. Aug. 29. Nov. 4. — 1808 L. Juli 20. — 1809 Jan. 23. April 26. L. Aug. 5. Okt. 23. — 1810 Juni 27. L. Juli 9. — 1811 Febr. 11. L. Aug. 17. — 1812 März 2. — 1813 Mai 10. — 1814 März 28. H. Aug. 20. — 1815 Febr. 20. Juni 14. — 1816 Jan. 27.

Die moderne Kunstapotheose, s. Der Findling.

333. Die Mohrin. L. 5. v. Einsiedel nach Terenz.
1803 Febr. 19. März 7. 21. L. Juli 25.

334. Die Morgenstunde. L. 1. Kindt.
1809 Sept. 27. Nov. 6. — 1812 Mai 16. — 1813 März 1. H. Juli 24.

335. Die Müllerin. O. 3. Paisiello.
1797 Nov. 11. Dec. 5. — 1798 Mai 12. L. Aug. 2. Dec. 22. — 1801 März 28. Dec. 26. — 1802 Mai 8. L. Juni 29. R. Sept. 18. — 1803 Jan. 3. April 27. — 1806 Jan. 4. Sept. 10. — 1808 L. März 21. Juli 10. Sept. 24. Okt. 7. — 1810 März 24. — 1811 Okt. 16. 23. — 1812 H. Juli 19. Dec. 5. — 1814 Jan. 17. H. Juli 10. — 1815 April 5. — 1816 Juni 14. Dec. 28.

† 336. Die Mündel. Sch. 5. Iffland.
1791 Mai 28. — 1792 März 20. E. Sept. 12. Dec. 13. — 1794 April 24. — 1798 R. Sept. 30. Dec. 19.

337. Die musikalische Familie. O. 2. Müller, bearb. v. Vulpius.
1810 Okt. 13. Nov. 3. — 1811 April 20. L. Juli 28. — 1812 Jan. 29.

338. Die Nachschrift. L. 1. Holbein, nach Heigls Perrückenstock.
1815 Aug. 28.

Die Nacht im Walde, s. Zwei Worte.

339. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe.
1803 April 2. 16. L. Juli 4. Dec. 21. — 1805 Okt. 12. — 1806 L. Juli 9. — 1807 Lp. Aug. 28.

† 340. Die Nebenbuhler. L. 5. n. Sheridan. Engelbrecht u. Bock.
1792 März 8. — 1795 März 19. — 1796 Dec. 13. — 1810 L. Aug. 18. Sept. 12. Nov. 26.

341. Die neue Frauenschule. L. 3. Kotzebue.
1811 Nov. 13. — 1812 Jan. 20. Dec. 7. — 1813 H. Aug. 7. Dec. 6. — 1814 L. Juli 24. — 1815 April 24. — 1816 Jan. 10.

342. Die neuen Arkadier. O. 2. Süßmeyer.
1796 Febr. 2. 6. 13. Mai 7. L. Juli 17. R. Aug. 20. — 1797 Dec. 2. — 1799 Febr. 23. — 1800 März 29.

343. Die Organe des Gehirns. L. 3. Kotzebue.
1807 Febr. 23. L. Juli 14. — 1808 Febr. 10. Dec. 5. — 1816 April 3.

344. Die Pastete. L. 2. Bretzner.
1798 März 1.

Die Physiognomisten, s. Karl und Sophie.

345. Die Piccolomini. Sch. 5. Schiller.
1799 Jan. 30. Febr. 2. April 17. Mai 20. L. Juli 31. L. Aug. 7. R. Aug. 21. — 1800 Febr. 15. — 1801 März 14. — L. 1802 Juli 26. — 1808 April 20. L. Juli 11.

346. Die Prinzessin von Amalfi. O. 2. Weigl.
1798 Jan. 6.

Die Privatkomödie, s. Das Portrait der Mutter.

347. Die Proberollen. P. 1. Steinsberg.
1811 März 25. April 22. — 1812 März 16.

348. Die Proberollen. L. 1. Breitenstein.
1815 Aug. 28.

349. Die Quälgeister. L. 5. Beck, n. Shakespeare.
1796 Nov. 8. — 1798 März 22. L. Aug. 11. R. Aug. 27. — 1807 Nov. 25. — 1809 April 17. — 1811 März 6. — 1812 Jan. 6. — 1814 H. Sept. 4. Okt. 5. — 1817. Jan. 25.

350. Die Radical-Kur. L. 3. Weißenthurn.
1713 H. Aug. 15. Sept. 8. Nov. 29. — 1814 März 12. H. Aug. 30. — 1815 Febr. 8. Okt. 16.

351. Die Ränke. L. 5. Schall.
1797 Febr. 7. L. Juli 22. R. Aug. 26. Okt. 10.

†352. Die Räuber. (s. Carl Moor.*) Tr. 5. Schiller.
1792 April 28. Juni 9. E. Sept. 30. — 1793 L. Aug. 4. — 1795 L. Juli 13. — 1796 April 16. L. Juli 18. — 1797 R. Sept. 11. — 1798 L. Juli 13. — 1799 L. Juli 18. R. Sept. 8. — 1800 Mai 27. — 1801 L. Juli 30. L. Aug. 10. Okt. 17. — 1802 L. Juli 22. — 1803 Mai 14. L. Juli 21. — 1806 L. Aug. 21. — 1808 L. Juli 28. — 1811 Juni 15. L. Aug. 28. Dec. 18. — 1814 H. Sept. 1. — 1816 Juni 22.

353. Die Reise nach der Stadt. L. 5. Iffland.
1794 L. Aug. 3. L. Aug. 9. R. Aug. 19. E. Sept. 14. Nov. 27. — 1795 Jan. 6. Febr. 26. L. Juli 30. Okt. 15. — 1796 R. Aug. 25. — 1797 Jan. 5. Mai 31. L. Juni 19. — 1798 Febr. 27. 1799 März 13. R. Juni 17. — 1800 April 18. L. Juli 28. — R. Aug. 23. Dec. 10. — 1804 April 18. L. Juli 7. Dec. 10.

354. Die Reue vor der That. O. 1. Großmann.
1798 L. Juli 30.

355. Die Rosen des Herrn v. Malesherbes. L. 1. Kotzebue.
1812 Dec. 7. — 1813 Jan. 4. H. Aug. 5. Okt. 26. — 1814 März 23. Okt. 12. — 1815 März 13. Juni 24. E. Juni 28. — 1816 Dec. 9.

356. Die Saalnixe. O. 3. Kauer, später C. W. Müller.
1802 Nov. 6. Dec. 26. 28. — 1803 März 5. L. Juli 23. L. Aug. 10. R. Sept. 4. R. Sept. 8. Sept. 24. Nov. 19. Dec. 3. Dec. 31. — 1804 Febr. 1. L. Juli 15. L. Aug. 16. Sept. 15. — 1805 Mai 18. L. Juni 22. L. Juli 4. — 1811 Mai 18. (Musik von W. Müller). L. Juli 21. — 1812 März 14. H. Juli 5. Okt. 17. — 1813 Mai 8. Okt. 16.

357. Die Sängerin auf dem Lande. O. 2. Fieravanti, nach d. Italien.
1813 April 10. 19.

358. Die Schachmaschine. L. 4. Beck.
1798 Juni 6. L. Juni 23. R. Aug. 21. Nov. 3. Dec. 3. — 1799 L. Juli 13. Dec. 11. — 1800 Nov. 24. — 1801 Okt. 5. — 1802 Dec. 22. — 1803 März 30. L. Juni 29. R. Sept. 1. Nov. 14. — 1804 L. Aug. 19. Okt. 17. — 1805 L. Juli 15. Nov. 4. — 1806 Sept. 17. — 1808 Febr. 8. L. Juli 23. Okt. 10. — 1810 Mai 7. L. Aug. 8. — 1811 Jan. 2. H. Aug. 1. Nov. 4. — 1812 H. Juni 28. Nov. 2. — 1813 H. Juli 13. — 1814 Jan. 12. H. Juli 25. L. Juli 28. — 1815 Juli 10. — 1816 Febr. 5. — 1817 Jan. 15.

359. Die Sclavin in Surinam. Sch. 5. Kratter.
1804 Dec. 12.

†360. Die Schauspielerschule. L. 3. Beil.
1791 Dec. 22. — 1795 Okt. 27. — 1796 März 10. R. Sept. 13.

* Die 6 Aufführungen unter dem Titel Carl Moor sind hier mit aufgenommen. s. oben Carl Moor.

Nov. 17. — 1797 L. Juli 27. R. Sept. 13. Nov. 9. — 1798 Nov. 19. — 1799 Dec. 16.

361. Die Schuld. Tr. 4. Müllner.
1814 Jan. 31. Febr. 7. H. Juli 14. L. Juli 31. Sept. 10. — 1815 Mai 15. Nov. 22. — 1817 März 22.

Die schuldlosen Schuldbewußten, s. Der Rehbock.

Die Schule der Eifersüchtigen, s. Das Narrenhaus.

362. Die Schweizerfamilie. O. 3. Weigl.
1810 April 14. Mai 5. Juni 16. L. Juli 2. L. Aug. 4. — 1811 März 30. L. Aug. 18. — 1812 Jan. 25. H. Juni 18. Dec. 12. — 1813 Mai 15. Nov. 16. — 1814 H. Aug. 7. Nov. 5. — 1815 Juli 14. Dec. 2. — 1817 Febr. 22.

363. Die Schwestern von Prag. O. 2. Müller.
1811 März 23. April 3. L. Juli 17. Dec. 11.

364. Die seltsame Wette. L. 1. Blümner.
1810 Sept. 19. — 1811 Jan. 16. L. Juli 15. — 1812 Juni 6. — 1814 April 18. H. Aug. 27. — 1815 Juli 5.

365. Die silberne Hochzeit. Sch. 5. Kotzebue.
1798 März 29. Mai 9. L. Juli 1. R. Aug. 28. R. Sept. 19. Okt. 29. — 1799 R. Juni 26. L. Aug. 11. R. Sept. 9. Okt. 7. — L. 1800 Juli 27. — 1801 Jan. 5. L. Juli 25. — 1802 L. Aug. 8. R. Aug. 21. Dec. 13. — 1811 Dec. 2. — 1812 H. Aug. 2. Dec. 14. — 1813 H. Aug. 3. Dec. 27.

Die sicilische Vesper, s. Johann v. Procida.

366. Die Sonnenjungfrau. Sch. 5. Kotzebue.
1793 Juni 12. L. Juni 30. E. Aug. 25. Nov. 14. — 1796 April 14. — 1800 März 3.

367. Die Spanier in Peru. Tr. 5. Kotzebue, bearb. v. Vulpius.
1796 März 19.

368. Die spanische Wand. L. 1. Blümner, aus d. Französ.
1809 Juni 7.

369. Die Spiele des Zufalls. L. 3. Weyland, nach dem Französ.
1810 Okt. 3. 22.

†370. Die Spieler. L. 5. Beil.
1792 E. Sept. 16. Okt. 30. — 1793 Jan. 17. — 1811 L. Juli 2.

371. Die Strelitzen. Sch. 4. Babo.
1791 L. Juli 3. . L. Juli 27. E. Aug. 21. Okt. 1. — 1792 Febr. 4. L. Juli 9. Dec. 26. — 1795 Dec. 22. — 1796 März 31. — 1799 Jan. 26. R. Sept. 18.

372. Die Stricknadeln. Sch. 4. Kotzebue.
1805 Okt. 31. Nov. 20. — 1806 L. Juni 22. Dec. 31. — 1807 Okt. 5. — 1808 Nov. 21. — 1809 Dec. 18. — 1813 H. Aug. 19. Sept. 27. — 1815 April 3. — 1816 Febr. 12.

Die Sucht zu glänzen, s. Der Besuch.

373. Die Sühne oder Der 24. Mai. Tr. 1. Körner.
1812 Mai 4. 20. H. Juni 23. — 1813 Jan. 20.

Die Taberne, s. Die Verbannung des Grafen Rochester.

374. Die Tempelherrn. Tr. 5. Kaffka.
1791 L. Juli 31.

375. Die Teufelsmühle. O. 4. Wenzel Müller.
1811 Jan. 12. 19. Mai 25.

376. Die theatralischen Abenteuer. O. 2. Cimarosa. Mozart.
1791 Okt. 24. Dec. 3. — 1793 April 25. Mai 4. L. Juni 29. E. Sept. 14. Nov. 26. E. Dec. 17. Dec. 19. — 1797 Okt. 14. 21. — 1798 Jan. 13. 20. Mai 1. L. Aug. 4. Dec. 8. — 1799 Juni 5. Juli 3. R. Aug. 26. — 1800 Jan. 11. — 1802 Febr. 13. April 21. — 1810 Jan. 27.

377. Die Tochter der Natur. Sch. 3. Lafontaine.
1793 L. Aug. 14. E. Aug. 28. E. Sept. 30. — 1794 L. Juli 19. L. Juli 26. Okt. 9. — 1795 April 7. L. Aug. 15. — 1797 März 16.

378. Die Tochter Jephtas. Tr. 5. Anonym.
1811 Sept. 21. Okt. 26.

379. Die Übereilung. L. 1. Schröder.
1793 April 2. 16. Nov. 28. — 1794 Mai 21.

380. Die Überraschung. L. 3. Weyland.
1806 Okt. 6.

† 381. Die unglückliche Ehe aus Delicatesse (Ring II. Teil). L. 4 Schröder.
1795 Dec. 17. — 1796 Mai 16. L. Juli 21. R. Sept. 9. — 1799 Okt. 9. — 1802 März 17. L. Juli 11. — 1805 Mai 1. — 1812 H. Aug. 11. Sept. 5. — 1813 März 15. H. Juli 17. Dec. 22. — 1814 H. Juli 16. — 1815 Dec. 6.

382. Die Unglücklichen. L. 1. Kotzebue.
1807 Jan. 7. Mai 13. Dec. 21. — 1808 L. Juli 20. — 1809 März 22. — 1811 L. Juli 22. L. Aug. 17. — 1813 Dec. 6.

383. Die Uniform. O. 2. Weigl.
1814 Dec. 3. 31.

Die unruhige Nachbarschaft, s. Die musikal. Tischlerfamilie.

384. Die unterbrochene Whistparthie. L. 2. Schall.
1817 Febr. 10. 26.

385. Die Unvermählte. Sch. 4. Kotzebue.
1809 Mai 27. Nov. 8. — 1810 Febr. 26. L. Aug. 28. — 1811 Febr. 4.

Die unvermuthete Zusammenkunft, s. Die Pilgrime v. Mekka.

386. Die Verbannung des Grafen Rochester oder Die Taberne. L. 1. v. Einsiedel.
1812 Juni 3. Sept. 9.

387. Die vereitelten Ränke. O. 2. Cimarosa.
1794 Okt. 24. Nov. 1. — 1795 Jan. 24. L. Aug. 9. E. Sept. 10. Nov. 21. — 1796 Nov. 29. — 1798 März 15. L. Juli 12. — 1808 Dec. 17. 26. — 1809 Juli 29.

388. Die Verleumder. Sch. 5. Kotzebue.
1796 R. Sept. 26.

389. Die Verschleierte. L. 4. Vogel.
1798 Dec. 5. — 1799 Jan. 2. April 10. L. Juli 27. R. Aug. 27. — 1800 Febr. 3. — 1807 April 27.

Die Verschwörung auf Kamtschatka, s. Graf Benjowski.

† 390. Die Verschwörung des Fiesco. Tr. 4. Schiller.
1806 Mai 3. L. Juni 14.

Die Verschwörung in Portugal, s. Pinto.

391. Die Versöhnung. Sch. 5. Kotzebue.
1796 Okt. 15. — 1797 Mai 10. L. Juni 18. L. Aug. 5. R. Aug. 21. — 1798 März 8. L. Juni 25. Dec. 17. — 1799 Nov. 6. — 1800 L. Juli 9. — 1801 April 15. — 1802 März 31. — 1803 Jan. 10. Nov. 2. — 1804 April 4. — 1805 Jan. 23. — 1806 Febr. 24. — 1814 Febr. 14. H. Juli 21.

†392. Die verstellte Kranke. L. 3. n. Goldoni.
1798 Mai 3.

393. Die Versuchung. L. 1. F. L. W. Meyer, nach dem Französ.
1802 April 26. Mai 3. 29. L. Juli 13. R. Sept. 3. 25. — 1803 März 28. L. Aug. 1. Dec. 19. — 1805 April 3. — 1806 April 23. L. Juni 25.

394. Die Vertrauten oder Die Braut vom Rock des Königs. L. 2. Müllner.
1812 Okt. 7. Nov. 11. — 1813 H. Juni 23. Nov. 8. — 1814 April 16. H. Juli 9. L. Juli 10. Dec. 12. — 1815 Juni 24. E. Juli 26. — 1816 Jan. 29. Juni 12. Sept. 21.

395. Die Verwandten. L. 3. Steigentesch.
1814 April 18. Okt. 15.

396. Die Verwandtschaften. L. 5. Kotzebue.
1798 Juni 16. L. Juli 7. R. Sept. 28. Nov. 12. — 1801 Nov. 18. — 1802 Okt. 27. — 1803 Febr. 16. L. Juli 6. Okt. 31.

Die Verwiesenen auf Kamtschatka, s. Gf. Benjowsky.

397. Die Vestalin. Dr. 3. Herklots. Spontini.
1812 Dec. 19. 26. — 1813 Febr. 27. — 1815 Jan. 14. 25. — 1816 Dec. 14.

398. Die Vettern aus Bagdad. L. 1.
1816 Mai 27.

399. Die vier Vormünder. L. 4. n. Centlivre. Schröder. [?]
1793 Jan. 26. L. Aug. 10. E. Sept. 9. Dec. 12. — 1794 Febr. 18. — 1799 Febr. 25. R. Sept. 12.

400. Die Wegelagerer. O. 2. Paer.
1807 Dec. 19. 26. — 1808 Jan. 2. April 2. L. Juli 17. Dec. 10. — 1809 Mai 22. — 1810 Jan. 15. — 1811 L. Aug. 4. L. Aug. 8. — 1812 April 18. Mai 30. H. Juli 2. — 1815 Juli 29. Sept. 30. Dec. 23. — 1816 Nov. 23.

Die Weinlese, s. Das Fest der Winzer.

401. Die Wette. L. 1. Sonnleithner.
1806 Mai 24. L. Juni 28. L. Aug. 4. — 1807 April 8. Lp. Juni 28. L. Juli 25. — 1808 Febr. 1.

402. Die Wilden. O. 3. Schmieder, d'Allayrac.
1796 Okt. 24. — 1797 März 1. Mai 6. L. Juli 12. L. Aug. 10. R. Aug. 31. — 1799 Mai 14. Nov. 16.

403. Die Wittwe und das Reitpferd. L. 1. Kotzebue.
1796 Okt. 27.

404. Die Wittwe und der Mops. P. 1. Wolf.
1814 Mai 11.

405. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart, bearb. v. Vulpius.
1794 Jan. 16. 18. 21. Febr. 1. 15. 22. März 2. 5. 8. 22. 29.

April 5. 12. L. Juli 3. 6. 13. 20. 28. L. Aug. 10. R. Aug. 26. 29. E. Sept. 27. 29. E. Okt. 4. Dec. 26. 27. — 1795 Jan. 1. 3. 10. Febr. 18. 19. Mai 16. Juni 10. E. Juni 13. 14. L. Juli 5. 22. E. Sept. 16. 30. Okt. 22. Dec. 5. — 1796 Febr. 10. L. Aug. 7. R. Sept. 14. Okt. 6. — 1797 Juli 30. — 1798 Febr. 19. 21. 24. L. Aug. 13. R. Sept. 9. Nov. 28. Dec. 1. — 1799 Febr. 6. April 6. Mai 4. — 1800 Jan. 18. Mai 31. — 1801 Jan. 28. Febr. 7. April 25. — 1802 März 3. April 19. — 1804 April 25. 28. L. Aug. 2. Okt. 20. — 1805 Dec. 26. — 1806 März 10. L. Aug. 7. — 1807 Lp. Aug. 26. 30. — 1808 Juni 6. L. Juni 26. Okt. 1. — 1809 April 22. — 1811* März 16. — 1812 H. Juli 9. H. Aug. 9. — 1813 Jan. 16. Juni 7. — 1814 April 11.

406. Die Zauberin Sidonia. Sch. 4. Zschokke.
1799 Mai 13.

407. Die Zauberzither. O. 3. Wenzel Müller.
1795 Okt. 17. Nov. 14. — 1796 Juni 15. R. Sept. 22. Okt. 18. — 1797 L. Juli 23. Nov. 18.

408. Die Zeitalter. Sch. 3. Heigl.
1813 Febr. 1. 3. H. Juli 11. — 1814 März 5.

409. Die Zerstreuten. L. 1. Kotzebue.
1809 Dec. 4.

†410. Die Zigeunerin. O. 2. Paisiello.
1792 Nov. 24. — 1793 Jan. 10.

411. Die Zurückkunft des Fürsten. L. 1. Stein.
1805 März 18. April 24.

412. Die zwei Blinden von Toledo. O. 1. Mehul.
1809 Sept. 23. Okt. 11. — 1810 Jan. 8. L. Juli 12. — 1811 Jan. 14. — 1815 Okt. 8.

413. Die zwei (beiden) Figaro. L. 5. Jünger.
1803 Jan. 8. 19. L. Juli 30. R. Aug. 20.

414. Die zwei Grenadiere. L. 3. Anonym 1805.
1808 L. Aug. 9. Sept. 3. Okt. 19. Dec. 21. — 1809 L. Juli 23. Okt. 16. — 1810 Mai 21. L. Aug. 15. Nov. 12. — 1811 Nov. 9. — 1812 H. Aug. 19. — 1813 H. Aug. 23. Okt. 28. — 1814 H. Aug. 18. — 1815 März 13. Dec. 11.

415. Die Zwillingsbrüder. L. 5. n. Regnard. Schröder.
1792 Dec. 20. — 1793 Febr. 5. L. Juni 20. E. Sept. 21. Nov. 12. — 1794 Jan. 23. R. Aug. 28. Dec. 2. — 1797 März 30. — 1814 Okt. 24. — 1815 Jan. 9. Dec. 18.

416. Dienstpflicht.** Sch. 5. Iffland.
1795 E. Okt. 4. 24. Dec. 19. — 1796 April 4. L. Aug. 3. R. Aug. 13. — 1797 März 7. L. Aug. 6. R. Sept. 14. — 1800 März 17.

417. Dir wie mir. L. 1. Sonnleithner.
1813 Sept. 29.

418. Don Juan. O. 2. Bretzner. Mozart.
1792 Jan. 30. März 3. April 26. Juni 6. — 1793 Jan. 5. — März 23. — 1794 R. Sept. 10. E. Sept. 22. E. Okt. 2. Dec. 13.

---

* 1810 verfaßte Vulpius einen Monolog zur Zauberflöte.
** Im chron. Verzeichnis steht irrtümlich Die Dienstpflicht, auf Grund der Theaterzettel.

— 1795 Febr. 28. E. März 8. März 14. 28. L. Aug. 3. 6. E. Sept. 20. Nov. 7. — 1796 Jan. 25. Febr. 15. April 23. L. Juli 10. 27. — 1797 März 18. L. Juli 2. R. Aug. 25. Dec. 27. — 1798 Jan. 22. L. Juli 8. R. Sept. 11. Dec. 27. 29. — 1799 April 24. R. Juni 23. L. Aug. 4. Nov. 2. — 1800 Mai 28. Dec. 6. — 1801 Febr. 18. April 20. Mai 2. Dec. 28. — 1802 Juni 7. R. Aug. 29. — 1803 Jan. 15. — 1804 Mai 12. Sept. 2. Nov. 3. — 1805 Febr. 9. — 1806 April 9. L. Juni 26. L. Aug. 2. Sept. 20. — 1807 L. Juli 19. Lp. Aug. 6. — 1808 Febr. 6. — 1809 Nov. 25. — 1810 April 28. L. Aug. 12. — 1811 Juni 8. L. Sept. 8. — 1812 H. Aug. 23. — 1813 Sept. 4. 11. 15. Nov. 3. — 1815 E. Sept. 20. Okt. 21.

419. Don Karlos. Tr. 5. Schiller.
1791 E. Sept. 25. — 1792 Febr. 28. Mai 5. L. Juli 1. Nov. 3. — 1794 L. Juli 27. R. Aug. 21. E. Sept. 28. Okt. 18. — 1795 März 12. L. Juli 4. — 1797 Dec. 9. — 1802 Juni 19. L. Aug. 5. R. Aug. 27. — 1803 L. Aug. 4. R. Sept. 2. — 1804 L. Aug. 18. — 1806 März 5. 15. L. Juli 3. Okt. 11. — 1807 April 25. Lp. Mai 24. L. Juli 11. Lp. Aug. 14. Okt. 17. — 1808 L. Juli 7. Okt. 15. — 1809 L. Aug. 13. Sept. 30. — 1810 Juni 20. L. Juli 28. Okt. 6. Dec. 8. — 1811 H. Juni 26. H. Juli 26. — 1812 April 4. Mai 2. H. Juni 14. — 1813 März 13. H. Aug. 8. Nov. 2. — H. 1814 Sept. 5. — 1815 März 27. Juni 7. — 1816 Febr. 3.

420. Don Ranudo de Colibrados. P. 4. Holberg. Kotzebue.
1803 Dec. 14. — 1804 L. Aug. 5. — 1812 Dec. 27.

†421. Egmont. Tr. 5. Goethe.
1796 April 25. — 1806 Mai 31. L. Juli 17. — 1807 L. Juli 30. Lp. Aug. 11. 16. Okt. 28. — 1808 L. Juli 2. — 1809 Jan. 18. Mai 10. Okt. 25. — 1810 Febr. 7. L. Juli 14. Okt. 31. — 1811 L. Aug. 6. — 1812 H. Juni 27. — 1813 Dec. 1. — 1814 Jan. 29. H. Juni 23. Dec. 26. — 1816 Jan. 13.

422. Ein alter Fuchs wird auch geprellt. P. 1. Gotter.
1794 Mai 24. — 1797 Nov. 2.

423. Eine Scene vom Maurer, ges. v. Hübsch.
1811 Febr. 25.

424. Eitle Mühe des Verliebten. L. 1. Blümner.
1807 Nov. 7. Dec. 30. — 1808 L. Juli 18.

425. Elbondokani. O. 1. Zumsteg.
1804 Dec. 3. 22. — 1805 Sept. 18. — 1806 März 3. L. Aug. 16.

†426. Elfride. Tr. 3. Bertuch.
1791 Mai 12. — 1793 April 6.

427. Elise von Valberg. Sch. 5. Iffland.
1791 E. Sept. 4. Okt. 15. — 1792 März 13. L. Aug. 19.

†428. Emilia Galotti. Tr. 5. Lessing.
1793 April 1. — 1795 April 16. — 1796 R. Sept. 15. — 1799 Jan. 21. Dec. 18. — 1801 Sept. 26. — 1807 April 4. — 1809 April 19. L. Aug. 1. Dec. 20. — 1811 Juni 10. — 1812 März 4. — 1815 Aug. 30. Nov. 8. — 1816 Sept. 7.

429. Epimenides Erwachen. Festsp. 2. Goethe. Weber.
1816 Febr. 7. 10. Okt. 19.

Er mischt (mengt) sich in Alles, s. Eveline.

430. Es ist die Rechte nicht. L. 2. Rochlitz.
1800 Febr. 12. März 26. — 1801 Jan. 26. L. Aug. 6. R. Sept. 9. — 1802 März 24. R. Sept. 16. Nov. 8. — 1803 März 28. — 1807 Febr. 9. Lp. Juni 14. L. Aug. 1. Nov. 23. — 1808 Nov. 14. — 1811 April 22. H. Juli 4. L. Juli 6. — 1812 März 9. — 1813 März 29. — 1814 März 14. — 1816 Febr. 19. Sept. 16.

431. Eugenie. Sch. 5. nach Beaumarchais.
1807 Febr. 2. — 1809 April 5. L. Aug. 3.

432. Eveline oder Er mischt (mengt) sich in Alles. L. 5. Jünger, n. d. Engl.
1793 Febr. 26. März 12. L. Juni 24. L. Juli 6. E. Sept. 18. — 1794 Febr. 11. — 1795 Febr. 10. — 1796 Febr. 25. L. Juli 7. R. Sept. 28. Nov. 10. — 1797 Dec. 19. — 1799 Jan. 9. L. Aug. 12. R. Sept. 11. — 1801 März 9. L. Juli 20. — R. Sept. 12. — 1802 März 6. — 1804 April 16. L. Juni 25. Okt. 22. — 1805 Jan. 5. — 1806 März 12. L. Juni 28. — 1807 Febr. 25. — 1808 Jan. 18. — 1808 Febr. 20. — 1812 April 15. Okt. 26. — 1813 H. Juni 26. Nov. 5. — 1814 Nov. 7. — 1816 Febr. 19. — 1817 Jan. 13.

433. Fanchon oder Das Leyermädchen. O. 3. Kotzebue. Himmel.
1805 Juni 1. 3. L. Juni 16. L. Juli 8. 14. Sept. 4. Nov. 23. Dec. 14. — 1806 Jan. 13. Mai 26. L. Juni 29. L. Juli 21. Okt. 13. — 1807 Febr. 21. Lp. Juni 21. Lp. Aug. 18. Nov. 28. — 1808 Juni 1. — 1810 März 17. Okt. 27. — 1811 März 27. — H. 1812 Juli 28. — 1814 H. Juli 3. — 1815 März 11. Aug. 12. — 1816 April 27.

434. Faniska. O. 3. Cherubini.
1807 Jan. 31. Febr. 7. Mai 18. Lp. Juli 2. L. Juli 16. — 1808 Febr. 27. L. Juli 3. Okt. 12. — 1809 Febr. 11. — 1813. Dec. 26. — 1814 Jan. 2.

435. Felix u. Hannchen. L. 4. Bretzner.
1791 Okt. 8. — 1792 Febr. 14. Juli 12.

436. Fidelio. O. 2. Sonnleithner. Beethoven.
1816 Sept. 4. 9. 25. Nov. 9. — 1817 April 7.

Fiesco, s. Die Verschwörung d. Fiesco.

437. Franziska von Foix. O. 3. Weigl.
1815 Febr. 18. 25.

438. Frauenstand. L. 5. Iffland, bearb. v. Vulpius.
1792 Okt. 20. Nov. 10. — 1793 Jan. 22. Mai 14. L. Juli 18. E. Sept. 23. Nov. 16. — 1794 März 20. R. Sept. 8. — 1795 Mai 28. — L. 1796 Juli 6. — 1797 März 9. — 1799 Okt. 30.

439. Fridolin oder D. Gang n. d. Eisenhammer. Sch. 5. Holbein.
1809. April 12. 15. Mai 31 L. Juli 9. L. Aug. 10. Nov. 1. — 1810 Mai 23. L. Juli 18. Nov. 7.

440. Frohsinn u. Schwärmerei. S. 1. Himmel.
1805 Febr. 2. Mai 27. L. Juni 24. Okt. 7. Dec. 2.

441. Gattin u. Wittwe zugleich. Sch. 5. Vogel, bearb. v. Vulpius.
1799 Nov. 20. — 1800 Jan. 13. L. Juni 30. R. Sept. 18.

† 442. General v. Schlenzheim. Sch. 5. Spieß, Plümicke u. Brömel.
1794 Mai 13.

†443. **Gerechtigkeit u. Rache.** Sch. 4. Brömel.
1794 April 3. —, 1795 Jan. 8. — 1796 März 15.

444. **Ginevra** (italienisch). Sch. 2. Mayer.
1811 Nov. 11. 16. 27.

445. **Gleiches mit Gleichem.** L. 4. Vogel.
R. 1798 Sept. 15. Okt. 24. Dec. 12. — 1800 Febr. 19. Mai 24. — 1801. März 4. L. Juni 22. — 1802 Febr. 15. — 1809 März 6.

446. **Glück bessert Thorheit.** L. 5. Schröder.
1795 Jan. 13. März 17. L. Aug. 1. E. Sept. 24.

447. **Götz v. Berlichingen.** Sch. 5. Goethe.
1804 Sept. 22., 29. Okt. 13. Dec. 8. — L. 1805 Aug. 3. L. Aug. 11. — 1806 Jan. 25. L. Aug. 17. — Lp. 1807 Juni 30. — 1809 Dec. 23. 26. — 1810 Mai 2. — L. 1811 Aug. 25. — 1813 Dec. 8. 11.

448. **Graf Benjowsky.** Sch. 5. Kotzebue, bearb. v. Vulpius.
L. 1792 Juli 29. E. Sept. 2. — 1794 Dec. 11. 20. — L. 1795 Juli 16. E. Sept 13. — 1796 Dec. 10. — 1798 April 30. L. Aug. 12. R. Sept. 2. Nov. 7.

449. **Graf v. Essex.** Tr. 5. Dyk.
1791 Juni 2. L. Juni 19. E. Sept. 12. — 1792 März 6. — 1813 Nov. 13. — 1814 April 20. H. Juni 30. — 1815 April 15.

450. **Griselda.** O. 2. Paer.
1816 Nov. 16.

451. **Gustav Wasa.** Sch. 5. Kotzebue.
1800 Jan. 4. 6. März 15.

452. **Güte rettet.** L. 5. Nach Holcroft. L. F. Huber, bearb. v. Vulpius.
1794 Dec. 23.

453. **Gulistan oder D. Hulla v. Samarcanda.** O. 3. d'Allayrac.
1807 Okt. 24. — L. 1808 Juni 30.

454. **Hamlet.** Tr. 6. Ganz n. d. Original. Nach Eschenburg u. Schröder. Seit 1799 nach Schlegel.
1792 Jan. 28. E. Sept. 26. Okt. 13. — L. 1795 Aug. 2. E. Sept. 6. — 1796 Jan. 16. Okt. 29. — 1797 Juni 14. L. Juli 13. R. Sept. 18. Sept. 24. — L. 1798 Juli 19. — 1799 März 25. R. Sept. 1. — L. 1800 Aug. 7. — 1801 Jan. 24. — 1809 Mai 17. Juni 3. — 1810 März 31. — L. 1811 Sept. 7.

455. **Haß den Frauen.** L. 1. Blümner.
1809 Juni 7. L. Juli 22. L. Aug. 2. Sept. 23. — 1810 Feb. 19. L. Juli 23. — 1811 Jan. 14. — 1812 Mai 16. — H. 1814 Juli 19. — 1815 März 29. — 1816 März 29.

456. **Hectors Abschied v. Andromache.** O. 1. Ritter u. Winter. Paer.
1816 März 25.

457. **Hedwig die Banditenbraut.** Dr. 3. Körner.
1815 Juli 1. 4. Dec. 15. — 1816 Juni 26. — 1817 Jan. 4.

458. **Heinrich IV.** 1. Th. Sch. 3. n. Shakesp. Schröder.
1792 April 14. Mai 19. L. Juli 22. E. Aug. 26. — 1793. Febr. 14.
II. Th. 1792 April 21. — 1793 März 2.

459. **Heinrich v. Hohenstaufen.** Tr. 5. Pichler.
1815 Nov. 4. Dec. 26

460. Helene. O. 3. Mehul.
1807 März 30. April 1.

† 461. Henriette oder Sie ist schon verheirathet. L. 5. Großmann.
1795 Mai 13. L. Juli 1. E. Sept. 21. -- 1796 Jan. 21. R. Sept. 20.

462. Herr v. Hopfenkeim. P. 4. v. Reinbeck.
1802 Okt. 20. — 1803 Jan. 24. L. Juli 24. R. Aug. 28. — 1807 Febr. 11.

463. Herr Temperlin oder Wie die Zeit vergeht. L 1. Nach d. Franz.
L. 1807 Juli 26. Sept. 23. — 1808 Febr. 24.

464. Hier ist eine Wohnung zu vermiethen. L. 2. Anonym n. d. Engl.
L. 1792 Juli 16. E. Sept. 10. Dec. 4.

465. Hironymus Knicker. O. 2. Dittersdorf, bearb. v. Vulpius.
1791 Nov. 24. Dec. 29. — 1792 Jan. 19. Mai 23. L. Juni 24. L. Juli 11. E. Okt. 1. Okt. 16. — 1793 Febr. 28. L. Juli 16. E. Aug. 21. — 1794 Jan. 4. April 8. L. Juli 17. R. Aug. 22. — 1795 März 21. April 25. E. April 26. L. Juli 29. Nov. 10. — 1796 Febr. 20. April 7. Dec. 20. — L. 1797 Juli 26. Nov. 4. — 1798 Nov. 14. — 1800 April 2. L. Juli 16. Okt. 27. — 1808 Nov. 12. — 1809 Jan. 14. — L. 1810 Juli 19. — 1811 März 9. — H. 1812 Aug. 15.

Hilft es nicht, so schadet es nicht, s. Das rothe Käppchen.

466. Hokus Pokus. O. 2. Dittersdorf, bearb. v. Vulpius.
1792 Dec. 29. — 1793 Jan. 24. Juni 8. L. Juni 18. L. Juli 27. E. Sept. 16. — 1794 März 25.

467. Hugo Grotius. Sch. 4. Kotzebue.
1804 Jan. 4., 28.

Jacob u. seine Söhne, s. Joseph.

468. Ida Münster. Sch. 5. de la Motte, bearb. v. Vulpius.
1809 Dec. 16. — 1810 Jan. 6. April 25. — 1811 Nov. 2.

469. Ida oder Das Vehmgericht. Sch. 5. Komareck, bearb. v. Vulpius.
E. 1793 Sept. 15.

470. Jedem das Seine. L. 1. Rochlitz.
1801 März 23. April 18. Nov. 11.

471. Jery und Bätely. S. 1. Goethe. Reichard.
1804 Juni 9. L. Juli 25. Aug. 13. Nov. 24. — L. 1805 Juli 17. Okt. 2. — 1806 Febr. 5. L. Juni 19. L. Juli 24. — L. 1807 Aug. 1. Lp. Aug. 13. Dec. 21. — 1810 Febr. 24. L. Juli 16. — 1811 Mai 22. L. Aug. 24. — 1812 Jan. 4. Febr. 24. — 1813 März 20. April 26. Okt. 28. — 1814 Febr. 9. — 1815 Febr. 22. — 1816 Okt. 30.

472. Je toller je besser. O. 2. Mehul.
1804 Juni 2. 13. L. Juni 24. L. Juli 5. L. Aug. 8. Okt. 10. Nov. 9. — 1805 Jan. 26. April 6. — 1806 Febr. 15. L. Juni 15. L. Juli 14. — Lp. 1807 Juli 5. L. Juli 12. — 1808 Jan. 27. — 1809 Sept. 16. Dec. 9. — 1810 Nov. 17. — 1811 Mai 4. — H. 1812 Aug. 4. — 1814 Juni 4. Juli 17. Sept. 24. — 1815 Juni 12. E. Aug. 9. Okt. 26. — 1817 März 29.

† 473. Ignez de Castro. Tr. 5. v. Soden.
1793 Mai 23. L. Aug. 8. — 1794 Febr. 4.

474. Im Trüben ist gut fischen. O. 3. Sarti.
1793 Mai 25. L. Juli 7. E. Sept. 28. — 1796 Jan. 9.

475. Incle u. Yariko. Sch. 3. Schröder n. d. Engl.
1795 April 21.

Ist's ein Mann oder ein Mädchen, s. Die Hochzeitsfeyer.

476. Johann Herzog v. Finnland. Sch. 5. Weißenthurn.
1815 Sept. 23. Okt. 28. — 1816 Juni 1. Dec. 11.

477. Johanna v. Montfaucon. Sch. 5. Kotzebue.
1804 Okt. 24. — L. 1805 Aug. 15. Okt. 19. — 1811 Febr. 20. L. Juli 7. L. Aug. 14. — 1812 Jan. 15. — H. 1814 Aug. 28. Okt. 19. — 1815 Sept. 16.

478. Johann v. Paris. O. 2. Boyeldieu.
1815 April 1. 8. Juni 13. — 1816 Nov. 30.

479. Johann v. Procida. Sch. 5. Hagemeister, eingerichtet v. Vulpius.
1793 Jan. 1.

480. Jon. Sch. 5. Schlegel n. Euripides.
1802 Jan. 2. 4. L. Juli 29. L. Aug 9. R. Aug. 24. — L. 1803 Aug. 6.

481. Joseph oder Jacob u. seine Söhne. Op. 3. Mehul.
1812 Febr. 17. 22. Mai 9. H. Juni 12. Okt. 28. — 1814 Mai 7. 30. — 1816 März 2. April 6. Dec. 2.

482. Iphigenia auf Tauris. Sch. 5. Goethe.
1802 Mai 15. Juni 2. — 1803 Jan. 5. — 1804 März 12. L. Aug. 6. — 1806 L. Juli 26. — 1807 Mai 11. L. Mai 29. Lp. Aug. 31. Okt. 31. — 1809 Jan. 11. Mai 24. — 1810 Jan. 10. Nov. 21. — 1811 Juni 17. — H. 1812 Aug. 29. — 1814 Nov. 28. — 1815 Nov. 12.

483. Iphigenia in Tauris. O. 4. Gluck.
1800 Dec. 27. — 1801 Jan. 3. 17. März 18. April 13. Nov. 7. — 1802 Febr. 1. L. Aug. 11. R. Sept. 7. — 1803 Juni 4. L. Juni 30. Nov. 12. — 1805 März 2. 27. — Lp. 1807 Juni 26. — 1808 Sept. 10. Okt. 16. — 1812 Jan. 11. 18. — 1813 Jan. 9. — H. 1814 Aug. 25.

†484. Irrthum in allen Ecken. L. 5. Schröder.
1801 Febr. 4. 25. L. Juni 24. R. Aug. 28. Nov. 2. — L. 1802 Aug. 7. R. Sept. 9. Dec. 1. — 1804 Mai 23.

Junker Fritz, s. Das Muttersöhnchen.

†485. Juliane v. Lindorack. Sch. 5. n. Gozzi. Schröder u. Gotter.
1791 Okt. 27.

†486. Julius Caesar. Tr. 6. Wieland u. Dalberg.
1803 Okt. 1. 8. L. 1804 Aug. 30.

†487. Julius v. Tarent. Tr. 5. Leisewitz, bearb. v. Vulpius.
1796 Nov. 26. — 1798 April 14. L. Juni 28. R. Sept. 12.

488. Kabale u. Liebe. Tr. 5. Schiller.
L. 1796 Aug. 1. R. Aug. 27. — L. 1799 Juli 25. — L. 1809 Juli 13. — L. 1811 Juli 27. L. Sept. 9. — H. 1812 Juli 14. — H. 1813 Aug. 21.

---

* Mit Finale von Goethe, s. Werke 11a S. 210 Anm. 213.

489. **Kaiser Hadrian.** O. 3. Weigl.
1813 Juli 17., 30. Sept. 25. Okt. 2. Nov. 19. — 1814 März 19. Nov. 12. Dec. 10. — 1815 März 4. — 1816 Juni 3. 6.

†490. **Karl und Sophie.** L. 5. Bretzner.
1792 Nov. 6.

491. **Kein Faustrecht mehr.** Sch. 4. Dunkel. Schlenkert.
1797 April 18. L. Aug. 3. — 1798 Mai 28.

Keiner hat Recht, s. Die Eifersüchtigen.

492. **Klara v. Hoheneichen.** Sch. 4. Spieß.
1791 L. Aug. 14. Okt. 29. — 1793 März 9. L. Aug. 28. E. Sept. 29. Nov. 7. — 1794 Juni 4. — 1797 Okt. 1. — 1803 Okt. 15. — 1805 April 29.

493. **König Johann.** Tr. 5. Schlegel n. Shakesp.
E. 1792 Sept. 19. — 1806 April 7.

†494. **König Lear.** Tr. 5. Schröder n. Shakesp.
1796 Juni 18. L. Juni 24. — 1800 Okt. 24. Nov. 22. — 1802 März 13. — 1810 Sept. 26. — H. 1812 Aug. 27. — 1816 Mai 25.

495. **König Theodor in Venedig.** O. 2. Paisiello, bearb. v. Vulpius.
1794 Jan. 30. Febr. 6. Mai 17. L. Juni 29. E. Sept. 17. — 1816 Mai 11. 18.

496. **Künstlers Erdenwallen.** L. 5. J. v. Voß.
1812. Dec. 23.

L'Addio d'Ettore o suo ritorno trionfante, siehe Hektors Abschied.

†497. **Lanassa.** Tr. 5. Plümicke.
1794 Mai 28.

†498. **Leben und Tod König Johanns.** Tr. 5. Shakespeare.
1791 Nov. 29. — 1792 Febr. 9.

499. Le mort de César. Tr. 5. Voltaire.
1808 Okt. 6.*

500. **Leichter Sinn.** Sch. 5. Iffland.
1797 Okt. 7. Dec. 26. — L. 1798 Aug. 3. R. Aug. 22. Nov. 21. — 1799 L. Juli 14.

501. **Leichtsinn und gutes Herz.** L. 1. Hagemann.
1791 Dec. 15. — 1792 Jan. 10. April 24. L. Juni 17. L. Juli 18. E. Sept. 3. — 1793 März 5. L. Juli 30. Nov. 28. — 1794 März 11. Mai 3. L. Juli 30. — 1795 April 21. — 1797 März 21. — 1816 Jan. 8.

502. **Liebe um Liebe.** Ländl. Fam.-Scene. 1.
1791 L. Aug. 3.

503. **Liebe und Geheimniß.** L. 1. Sonnleithner.
1808 April 4. Mai 16. — 1810 März 26. — 1811 Jan. 7.

504. **Liebe und Muth.** L. 3. Spieß, bearb. v. Vulpius.
1793 E. Aug. 24. — 1794 Juni 12.

505. **Liebesnetze.** L. 2. A. Wagner.
1807 Okt. 26. Dec. 14. — 1808 L. Juli 16.

---

* Von den franz. Schauspielern gegeben.

506. Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. L. 4. Ziegler.
1793 L. Juli 4. — 1794 April 1. Mai 6. Dec. 9. — 1796 März 17. L. Juli 9. R. Sept. 23. Okt. 13. — 1797 L. Juli 31. — 1807 Jan. 14. Lp. Juni 25. Dec. 7. — 1809 Jan. 9. — 1810 April 2. — 1811 März 18.

†507. Lilla oder Schönheit und Tugend O. 2. Martin.
1791 Mai 19. L. Juni 18. L. Juli 6. E. Sept. 14. Nov. 10. — 1792 Mai 3. Dec. 1. — 1795 April 6. Juni 6. E. Juni 7. L. Juli 2. — 1796 Jan. 2. April 30. R. Aug. 23. — 1797 März 25. Sept. 25. — 1798 März 24. Okt. 27. — 1799 Febr. 16. April 13. R. Juni 19. L. Juli 7. — 1800 Jan. 1. — 1802 Febr. 20. — 1803 April 20. — 1805 L. Juli 6. Aug. 31. Okt. 14. — 1807 Okt. 3. — 1808 L. Aug. 13. — 1810 L. Aug. 25. — 1811 Mai 29. L. Juli 3. L. Aug. 15. — 1813 Mai 22.

L'Impressario in angustie, s. Die Theatralischen Abenteuer.

508. Lodoiska. O. 3. Cherubini.
1805 Okt. 26. Nov. 2. — 1806 Jan. 8. Sept. 6. L. Juli 10.

509. Lohn der Wahrheit. L. 5. Kotzebue.
1799 März 30. L. Aug. 3. R. Sept 4. Dec. 2.

510. Lorenz Stark. Sch. 5. Schmidt.
1805 Febr. 13. L. Juni 23. — 1809 Mai 3. L. Juli 18. — 1810 Mai 14. L. Juli 11. — 1811 Jan. 9. — 1812 Jan. 27. — 1814 April 25. H. Aug. 6. L. Aug. 7. — 1815 April 26. E. Juli 12.

511. Ludwig der Springer. Sch. 5. Hagemann.
1792 Dec. 8. 27. — 1793 Jan. 13. L. Juni 16. E. Okt. 6. Nov. 2. Dec. 28. — 1795 März 5. L. Juli 8. — 1796 Dec. 26.

512. Luftschlösser. L. 4. Vulpius.
1791 E. Sept. 18. Nov. 17.

†513. Macbeth. Tr. 5. Schiller, n. Shakespeare.
1800 Mai 14. 17. L. Juni 26. — 1804 April 7. 14. L. Juni 28. — 1806 Febr. 22. — 1808 März 26. — 1810 März 10.

514. Mahomet. Tr. 5. Goethe.
1800 Jan. 30. Febr. 1. 5. L. Juli 26. R. Sept. 3. 15. — 1801 L. Juli 16. — 1802 April 3. L. Juli 24. — 1805 Okt. 5. — 1806 Febr. 17. — 1808 Febr. 13. — 1817 Febr. 19.

†515. Maria Stuart. Tr. 5. Schiller.
1800 Juni 14. 16. L. Juli 3. 12. L. Aug. 2. R. Aug. 20. Nov. 8. — 1801 Juni 10. 14. L. Juni 27. L. Juli 13. L. Aug. 8. R. Aug. 27. Sept. 21. — 1802 Mai 19. — 1803 Mai 28. L. Juni 20. Nov. 5. — 1804 Jan. 2. L. Juli 19. — 1805 Mai 25. L. Aug. 10. Dec. 7. — 1806 L. Juli 31. — 1807 Mai 16. Lp. Juni 9. L. Aug. 2. — 1809 Febr. 15. — 1810 April 11. — 1811 Dec. 14. — 1812 H. Juli 21. — 1813 Juni 5. 1814 Mai 14. — 1815 Jan. 21. — 1816 Juni 8. Nov. 25.

516. Maske für Maske. L. 3. Jünger, nach Marivaux.
1795 Mai 6. 20. L. Juni 22. E. Aug. 31. Nov. 5. — 1796 Juni 4. R. Sept. 2. — 1797 Febr. 14. — 1798 L. Juli 28. Nov. 10. — 1800 Dec. 22. — 1801 April 28. Dec. 23. — 1808

Nov. 9. Dec. 7. — 1809 Sept. 27. — 1811 Dec. 18. — 1813 H. Juli 20. — 1814 März 7. H. Juli 5. L. Juli 13. — 1815 Okt. 11.

517. **Mathilde, Gräfin v. Gießbach.** Tr. 5. Ziegler.
1792 Nov. 29.

518. **Max Helfenstein.** L. 2. Kotzebue.
1811 Okt. 28. — 1812 Febr. 12. — 1813 März 20. — 1814 Febr. 9. H. Juni 28. — Okt. 22.

Max Roller, s. Die Dichterfamilie.*

519. **Medea.** Melodr. 1. Gotter. Benda.
1791 Nov. 17. — 1792 Febr. 16.

520. **Mehr Glück als Verstand.** L. 1. Schall.
1816 Jan. 8. 29. März 27. Sept. 30. — 1817 März 10.

†521. **Menschenhaß und Reue.** Sch. 5. Kotzebue.
1791 Mai 24. L. Juli 2. — 1792 Jan. 26. — 1793 Febr. 21. L. Juli 25. — 1794 Jan. 25. — 1797 Mai 22. — 1798 April 28. R. Sept. 21. — 1799 L. Aug. 10. — 1803 Okt. 3. — 1805 März 13. — 1813 Jan. 18. H. Juli 22. — 1815 April 17.

522. **Menzikoff u. Natalie.** Tr. 5. Kratter, bearb. v. Vulpius.
1793 Dec. 21.

†523. **Minna von Barnhelm.** L. 5. Lessing.
1793 Mai 9. L. Juli 11. Okt. 22. — 1795 Febr. 24. — 1801 Okt. 1. — 1805 Dec. 23. — 1806 L. Juni 30. Sept. 1. 15. — 1808 März 30. L. Aug. 6. Okt. 8. — 1809 Febr. 22. L. Aug. 12. Dec. 6. — 1810 Nov. 19. — 1811 L. Juni 29. H. Juli 11. — 1812 März 11. — 1813 H. Juli 15. Nov. 20. — 1814 Okt. 31. — 1815 E. Aug. 16. Dec. 30.

524. **Mithridat.** Tr. 5. Racine. Bode.
1804 Jan. 30. März 5. L. Juli 30. Okt. 31. Nov. 12.

525. **Nathan der Weise.** Dr. 5. Lessing.
1801 Nov. 28. Dec. 2. 14. — 1802 Mai 22. L. Aug. 2. R. Aug. 18. Nov. 20. — 1803 Febr. 12. L. Juni 16. Dec. 28. — 1804 Mai 21. L. Juli 11. L. Juli 27. Okt. 1. Dec. 19. — 1808 April 6. L. Aug. 1. Dec. 12. — 1810 Nov. 29. — 1811 Dec. 7. — 1812 H. Aug. 24. — 1816 Sept. 23.

†526. **Nicht mehr als 6 Schüsseln.** Familieng. 5. Großmann.
1801 R. Sept. 4.

527. **Oberon, König der Elfen.** O. 3. Wranitzky, bearb. v. Vulpius.
1796 Mai 28. L. Juni 26. R. Sept. 6. — 1797 Febr. 18. Juni 6. L. Aug. 2. Dec. 16. — 1798 April 21. L. Aug. 7. Okt. 20. — 1799 Nov. 30. — 1801 März 7. — 1802 März 20. L. Juli 3. — 1804 Febr. 25. L. Juli 18. — 1805 März 30. L. Aug. 4. 28. Nov. 21. — 1807 Lp. Aug. 9. Dec. 12. — 1808 Juni 11. — 1811 Juni 3. L. Juli 14. L. Aug. 11. — 1813 Mai 29.

528. **Octavia.** Tr. 5. Kotzebue.
1801 Jan. 10. Febr. 9. L. Juli 2. R. Sept. 15. Sept. 29.

---

* Jedenfalls aus Versehen der Regie erhielten die Stücke von 1794 Okt. 11. u. 1795 März 10. den Namen des Verfassers der Dichterfamilie, anstatt den des Stückes selbst. Eine kaum begreifliche Verwechselung und Nachlässigkeit.

529. Oedipus u. Jokaste. Tr. 5. Klingemann.
1813 Febr. 17.

†530. Offene Fehde. L. 3. Huber.
1800 Nov. 3. Dec. 1. — 1801 Mai 6. L. Juli 1. R. Sept. 8. — 1802 März 29. Nov. 1. — 1803 März 14. L. Juni 25. Okt. 19. — 1808 Sept. 7. — 1809 Sept. 6. — 1811 März 4. Nov. 18. — 1814 H. Juli 19. — 1815 Okt. 23. — 1816 Nov. 18.

531. Othello. Tr. 5. Voß, n. Shakespeare.
1805 Juni 8. L. Juni 15. L. Juli 1. Nov. 16. — 1806 Aug. 11. — 1808 April 30.

532. Otto der Schütz. Sch. 5. Hagemann.
1792 Nov. 17. Dec. 22. — 1793 L. Juli 14. E. Sept. 8. Okt. 26. — 1794 Febr. 13. Juni 18. — 1795 Febr. 5. L. Juni 29. Dec. 15. — 1799 Dec. 4. — 1801 Okt. 31.

533. Otto mit dem Pfeile. Tr. 5. Rambach.
1797 Nov. 7. Dec. 12. — 1798 L. Aug. 5. R. Sept. 23. Dec. 10.

†534. Otto von Wittelsbach. Tr. 5. Babo.
1791 L. Juli 24. Dec. 10. — 1793 Jan. 12. — 1795 L. Aug. 5. — 1797 Dec. 23.

535. Pachter Feldkümmel. P. 5. Kotzebue.
1811 Febr. 27. Mai 27. L. Juli 8.

536. Pagenstreiche. P. 5. Kotzebue.
1804 Nov. 7. 19. — 1805 L. Aug. 12. — 1807 Jan. 21.

537. Palaeophron u. Neoterpe. L. 1. Goethe.
1803 Jan. 1.

538. Palmira. O. 2. Salieri.
1799 März 2. 9. — 1806 Mai 14. L. Juli 5. — 1807 L. Mai 31. — 1808 März 5.

539. Pflicht um Pflicht. Sch. 1. P. A. Wolff.
1814 Mai 25. H. Juli 5. L. Juli 10. — 1815 Febr. 22. — 1816 Febr. 24. — 1817 Jan. 8. März 12.

540. Pflicht und Liebe. Sch. 5. Vogel.
1802 R. Sept. 14. Okt. 23. Nov. 3. — 1803 L. Aug. 3. R. Aug 21. Okt. 10.

541. Phädra. Tr. 5. Racine. Schiller.
1805 Jan. 30. Febr. 18. Mai 22. L. Juni 20. L. Aug. 5. — 1809 März 15. — 1812 Febr. 15. — 1813 Jan. 6. H. Aug. 5. — 1814 Febr. 12. — 1815 Mai 1. Dec. 20. — 1816 Sept. 11.

542. Pinto oder Die Verschwörung in Portugal. Sch. 4. Vogel.
1807 Okt. 10. — 1808 Jan. 13. L. Aug. 4. — 1809 März 1.

543. Proserpina. Melodr. 1. Goethe. Eberwein.
1815 Febr. 4. 6. März 6. Juni 12.

†544. Pygmalion. Melodr. 1. Gotter. Benda.
1798 April 27. Mai 1. — 1811 Febr. 2. — 1816 Nov. 27.

545. Pygmalion. Sch. 1. (ital.) Häser.
1817 März 24.

546. Regulus. Tr. 5. Collin.
1805 März 23. L. Juni 27. Dec. 28.

547. **Rettung für Rettung.** Sch. 5. Beck.
1807 Okt. 14. — 1808 Febr. 22. L. Juli 9. Nov. 23.

548. **Reue und Ersatz.** Sch. 4. Vogel.
1806 Sept. 24. Okt. 8. — 1807 Febr. 18. L. Juli 28. — 1809 L. Juli 30. Okt. 9. — 1811 April 24. H. Juli 18. — 1813 April 5. — 1816 Mai 6. 13.

549. **Reue versöhnt.** Sch. 5. Iffland.
1792 Nov. 13.

550. **Revanche.** L. 2. Rochlitz.
1804 Febr. 22. — 1805 Febr. 20. April 20. L. Juli 25. Sept. 11. — 1807 Jan. 26. Febr. 26.

551. **Richard Löwenherz.** O. 3. Gretry, nach Sedaine.
1793 Jan. 30. Febr. 9. März 7. Mai 11. L. Aug. 11. E. Sept. 1. Dec. 26. — 1794 Mai 31. L. Aug. 6. Nov. 15. — 1796 Mai 4. — 1814 Juni 11. H. Juni 19. Okt. 1.

552. **Rikko.** L. 2. Ch. A. Vulpius.
1792 Jan. 21. März 22. L. Juli 7.

553. **Rochus Pumpernickel.** O. 3. Stegmeyer.
1810 Juni 9. 11. L. Juli 5. L. Juli 15. L. Aug. 27. Sept. 15. Nov. 10. — 1811 Febr. 9. L. Juli 24. L. Sept. 5. Dec. 28. — 1812 März 17. L. Juni 25. Nov. 21. — 1813 Juni 12. Dec. 4. — 1814 H. Juli 24. Dec. 17.

554. **Rodogüne.** Tr. 5. Bode, n. Corneille.
1805 Sept. 7. Okt. 30. — 1806 L. Juni 19. — 1807 Jan. 12. Lp. Juni 16.

555. **Romeo und Julie.** Tr. 5. Shakespeare. Goethe.
1812 Febr. 1. 3. März 21. H. Juni 11. Nov. 14. — 1814 Jan. 22. H. Aug. 16. — 1815 Febr. 11. — 1816 März 23.

556. **Rosamunde.** Tr. 5. Körner.
1816 Sept. 14. 28. Okt. 9.

557. **Rudolph v. Habsburg und König Ottokar.** Sch. 6. Kotzebue.
1815 April 19. Juli 8. Aug. 5. Nov. 15. — 1816 Febr. 21. Nov. 20.

558. **Sargino oder Der Zögling der Liebe.** O. 2. Paer.
1808 Okt. 29. Nov. 26.

559. **Saul.** Tr. 5. Knebel.
1811 April 6. — 1812 April 8.

560. **Scheinverdienst.** L. 5. Iffland.
1793 Nov. 30. Dec. 14. — 1794 Jan. 2. L. Juli 28. R. Sept. 1. Okt. 21. — 1796 April 2. — 1797 März 23. Okt. 19. — 1804 Mai 2. L. Juli 4.

561. **Scherz und Ernst.** Sch. 1. Stoll.
1803 Mai 11. 25. Juni 1. L. Juni 25. R. Sept 9. Okt. 19. — 1804 April 30. L. Juli 21. L. Aug. 8. Nov. 24. — 1805 April 17. L. Juli 11. Nov. 6. — 1806 Febr. 1. — 1807 Lp Juni 26. — 1809 März 22. L. Juli 29. Nov. 22.

562. **Schillers Schausp.-Scenen.**
1810 Mai 9.

Schönheit und Tugend, s. Lilla.

563. Selbstbeherrschung. Sch. 5. Iffland.
1800 Dec. 13. 25. — 1801 Jan. 12. R. Aug. 19. Okt. 18. — 1802 L. Juli 28. Nov. 15. — 1805 März 25. — 1812 Dec. 21.

Sie ist schon verheirathet, s. Henriette.

Sie werden ihre eignen Nebenbuhler, s. Die komische Ehe.

564. Silvana. O. 3. v. Weber.
1814 Febr. 17. 19. März 26.

565. So gehts. L. 1. Rochlitz.
1805 Dec. 2.

566. Soliman der Zweite od. Die 3 Sultaninnen. O. 2. Süßmeyer.
1803 Jan. 26. Febr. 1. — 1804 April 21. — 1805 Febr. 23. L. Aug. 18. Dec. 4. — 1806 Febr. 8. L. Juli 30. Okt. 4. — 1809 Jan. 21.

567. So sind sie alle, alle, oder Cosi fan tutti. O. 2. Mozart, bearb. v. Vulpius.
1797 Jan. 10. 21. Febr. 4. Nov. 25. — 1798 März 3. Juni 2. L. Juni 24. L. Juli 18. R. Aug. 25. Okt. 31. — 1799 Juni 1. R. Juni 28. L. Juli 21. Okt. 2. — 1800 März 8. Juni 2. L. Aug. 6. Dec. 20. — 1802 Mai 1. — 1805 Dec. 9. — 1806 April 30. L. Juni 23. — 1810 Juni 2. L. Juli 22. L. Aug. 9. Sept. 5. — 1811 April 27. L. Juni 24. L. Aug. 21. — 1812 April 1. — 1813 Febr. 13. — 1815 Sept. 6. — 1816 Sept. 18.

568. Stella. Tr. 5. Goethe.
1806 Jan. 15. Mai 24. L. Aug. 4. — 1807 Jan. 5. 29. Lp. Juni 12. L. Juli 18. Lp. Aug 24. Dec. 16. — 1808 Febr. 20. L. Juli. 18. Okt. 26. — 1810 März 14. — 1815 Jan. 4.

†569. Stille Wasser sind tief. L. 4. Schröder.
1791 L. Juli 16. L. Juli 28. E. Aug. 24. Okt. 4. — 1792 April 17. L. Juli 23. L. Aug. 9. — 1794 Mai 8. Nov. 4. — 1796 Jan. 5. April 5. 21. L. Juli 3. R. Aug. 12. Nov. 1. — 1797 Jan. 24. L. Juli 10. — 1798 April 27. L. Juli 11. — 1799 Febr. 11. — 1801 L. Juli 19. — 1804 April 11. L. Sept. 3. Dec. 5. — 1805 L. Aug. 1. Sept. 30. — 1812 Dec. 2. — 1813 H. Juni 29. Okt. 20. — 1814 Jan. 26.

570. Streit und Liebe. L. 2. Stoll.
1806 März 19. 26. L. Aug. 16.

571. Tancred. Tr. 5. Voltaire. Goethe.
1801 Jan. 31. Febr. 21. April 8. L. Juli 23. R. Aug. 25. — 1802 Jan. 16. L. Juli 1. Nov. 27. — 1805 Febr. 25. — 1808 Jan. 6. L. Juli 31. — 1809 April 8. — 1810 April 4. — 1811 Mai 8. — 1813 Febr. 10. — 1814 H. Juni 17.

572. Tante Aurora. O. 2. Boyeldieu.
1805 Jan. 19.

573. Tarare, gen. Axur. O. 4. Salieri.
1800 Febr. 26. März 1. 22. Mai 7. Nov. 1. — 1801 April 6. 27. — 1802 Febr. 27. — 1804 Febr. 11. Mai 19. — 1805 Mai 4. — 1806 Sept. 13. — 1807 Nov. 21.

574. Telemach, Prinz v. Ithaka. O. 2. Hofmeister, bearb. v. Vulpius.
1797 Febr. 11. März 4.

575. Titus. O. 2. Mozart.
1799 Dec. 21. 26. 28. — 1800 Juni 18. — 1801 Mai 25. Juni 15. Dec. 12. — 1802 Mai 12. L. Juni 26. R. Sept. 20. Okt. 30. — 1803 Okt. 22. — 1805 März 16. — 1806 Febr. 3. 10. — 1807 Jan. 24. Lp. Juni 18. L. Juli 23. Lp. Aug. 23. — 1809 Juni 10. 24. — 1810 Febr. 10. — 1812 H. Juli 16. Okt. 31. — 1813 Nov. 27. — 1815 Mai 27. Juni 3. 10.

576. (Todtenfeier der Mad. Becker. Theater-Kalender 1798 S. 260. Anmerk.)
1797 Sept. 29.

†577. Töffel und Dortchen. O. 2. Desaides.
1801 April 18.

578. Toni. Dr. 3. Körner.
1812 Juni 6. H. Aug. 31. Okt. 3. — 1814 Febr. 28. H. Aug. 9. Okt. 26. — 1815 Sept. 11. — 1816 Nov. 13.

579. Torquato Tasso. Sch. 5. Goethe.
1807 Febr. 16. März 21. Lp. Juni 3. L. Juli 5. Lp. Aug. 4. Sept. 26. Nov. 9. — 1809 Febr. 8. — 1810 Febr. 14. Sept. 24. — 1811 März 20. Nov. 20. — 1812 H. Juli 25. — 1813 Sept. 22.

580. Trau, schau, wem. L. 1. Schall.
1816 Jan. 15.

581. Turandot. Tragikom. Märchen 5. Schiller, nach Gozzi.
1802 Jan. 30. Febr. 3. April 24. L. Juli 8. R. Sept. 5. — — 1803 März 9. L. Juni 27. — 1804 Jan. 11. Okt. 27. — 1812 Febr. 29.

582. Ubaldo. Tr. 5. Kotzebue.
1810 Mai 19. — 1811 L. Aug. 3. Okt. 2.

583. Ueble Laune. Sch. 4. Kotzebue.
1798 Dec. 26. — 1799 R. Sept. 16. — 1800 L. Juli 20. R. Sept. 11. — 1801 März 16. — 1802 März 10. Dec. 20.

†584. Verbrechen aus Ehrsucht. Famg. 5. Iffland, [bearb. 1796 von Vulpius.]
1792 Mai 30. L. Juni 23. E. Sept. 5. Okt. 25. — 1795 März 7. — 1798 Juni 13. L. Aug. 15.

†585. Verstand und Leichtsinn. L. 5. Jünger.
1791 Mai 10. L. Juni 29.

†586. Victorine oder Wohlthätigkeit trägt Zinsen. L. 4. Schröder.
1796 Febr. 18. — 1799 März 11.

587. Wallenstein. Tr. 5. Schiller.
1799 April 20. 22. Mai 22. Juli 2. — 1799 L. Aug. 1. L. Aug. 8. R. Aug. 22. R. Sept. 19. — 1800 Febr. 17. 22. Juni 7. L. Juli 31. R. Aug. 29. — 1801 März 21. Mai 16. Nov. 21. Dec. 19. — 1802 Juni 5. L. Juni 28. L. Juli 2. R. Sept. 19. Nov. 13. — 1803 Aug. 30. — 1804 L. Aug. 25. — 1805 L. Juli 22. Nov. 20. — 1806 Jan. 11. Mai 10. — 1808 April 23. L. Juli 12. — 1809 Jan. 25. April 24. — 1810 Jan. 24. — 1811 Okt. 19. — 1812 H. Juli 18. Nov. 7. — 1814 April 30. Dec. 7.

588. Wallensteins Lager. Vorsp. 1. Schiller.
1798 Okt. 12. 13. Nov. 3. Dec. 3. — 1799 Mai 18. L. Juli 29. L. Aug. 12. R. Aug. 20. R. Sept. 11. — 1800 Febr. 12. R.

Aug. 28. Nov. 15. — 1801 Jan. 26. März 14. Juni 13. L. Aug. 6. R. Sept. 9. R. Sept. 27. Dec. 21. — 1802 April 7. Mai 31. L. Juli 19. R. Aug. 20. Okt. 9. — 1803 Jan. 1. Febr. 7. Mai 11. L. Juli 2. L. Juli 17. Dec. 19. — 1804 L. Juli 9. L. Juli 25. Nov. 10. 14. — 1805 L. Febr. 11. Juli 25. L. Juli 31. Sept. 28. Nov. 6. 9. Dec. 11. 30. — 1806 L. Juli 19. — 1807 Lp. Juni 2. Lp. Juni 28. L. Juli 25. — 1808 Mai 16 — 1811 L. Sept. 2. — 1812 Mai 20. — 1813 Okt. 24. — 1814 März 10. H. Juli 26.

589. Wanda, Königin der Sarmaten. Tr. 5. Werner.
1808 Jan. 30. Febr. 3. 15. Mai 14. L. Juni 24. Nov. 19. — 1809 Nov. 11. — 1810 L. Juli 21. — 1811 März 2. — 1812 Sept. 26. — 1813 H. Juli 8.

590. Was kümmerts mich. L. 1.
1794 Mai 24.

Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht? s. Die Holländer.

591. Was wir bringen. Vorsp. 1. Goethe.
1802 L. Juni 26. L. Juni 27. Sept. 25. Okt. 2. — 1814 H. Juni 17. H. Juni 19.

592. Welcher ist der Bräutigam? L. 4. Weißenthurn.
1816 Okt. 2. 14. — 1817 Jan. 29.

593. Weltton u. Herzensgüte. Sch. 4. Ziegler, bearb. v. Vulpius.
1797 Nov. 21. — 1798 Jan. 2. L. Juni 27. R. Sept. 6. Okt. 17. 1799 April 29. L. Juli 10. — 1802 Jan. 6.

Wie die Zeit vergeht, s. Herr Temperlein.

†594. Wie machen sie's in der Komödie. L. 1. Brömel.
1792 L. Juli 2. E. Sept. 10. Okt. 6. Dec. 4. — 1794 Jan. 7. — 1796 Febr. 4. — 1797 April 29. — 1798 März 1. — 1799 Febr. 18. — 1802 Jan. 25. — 1804 Mai 14. L. Juli 9. Nov. 10. — 1806 März 26.

Wie man eine Hand umkehrt, s. Der flatterhafte Ehemann.

595. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller.
1804 März 17. 19. 24. Juni 16. L. Juni 23. L. Juli 2. L. Aug. 4. Dec. 1. — 1805 März 9. Dec. 21. — 1806 L. Juli 6. — 1808 März 12. — L. Juli 24. Dec. 3. — 1809 Juli 1. Dec. 30. — 1810 L. Aug. 19. Sept. 8. — 1811 L. Aug. 22. L. Aug. 31. Dec. 26. — 1812 H. Aug. 13. — 1814 H. Aug. 21. — 1815 Dec. 4. 9. — 1816 Febr. 17.

596. Wilibald und Erminia. O. 2. Kauer.
1798 Nov. 24.

Wohlthun trägt Zinsen, s. Victorine.

597. Zaire. Tr. 5. Peucer, n. Voltaire.
1810 Febr. 17. März 21. Dec. 29. — 1811 L. Juni 23. — 1812 April 22.

598. Zriny. Tr. 5. Körner.
1816 Okt. 12. Dec. 7.

599. Zwei Nichten für eine. L. 2. Kotzebue.
1815 Febr. 4.

600. Zwei Worte oder Die Nacht im Walde. O. 1. d'Allayrac.
1807 Nov. 7. 23. — 1808 Febr. 24. L. Juli 14. Sept. 3. — 1809 Sept. 6. Nov. 27. — 1810 Juni 18. L. Aug. 15. Dec. 10. — 1811 Dec. 23. — 1812 März 18. H. Juni 28. — 1813 Febr. 24. Okt. 26. — 1814 Mai 25. H. Juli 26. — 1815 Febr. 13. — 1816 April 22. — 1817 März 1.

601. Zum goldnen Löwen. Sch. 1. Seyfried.
1809 Jan. 30. Febr. 1. März 18. Juli 22. Dec. 13. — 1810 L. Aug. 6. — 1811 Febr. 2. — 1816 Jan. 10.

Ballet. Tänze.

1. Arlequins Geburt. Pant. Ballet. 1. Uhlich.
1810 Nov. 5. 12.

2. Das Glockenspiel. Ballet. Uhlich.
1812 Sept. 9. 23.

3. Das lustige Gärtnermädchen. Ballet. Koblers Familie.
1811 Dec. 30.

4. Das Tyroler Mädchen oder Das Quäker-Ballet. Uhlich.
1814 März 12.

5. Das übelgehütete Mädchen. Pant. Ballet. Koblers Familie.
1812 Jan. 4.

6. Der Bäcker und sein Mündel. Ballet. Mattstedt.
1792 Mai 26.

7. Der Corsar oder Die Negerinsel. Ballet. Uhlich.
1814 April 13.

8. Der Korb oder Scherz und Liebe. Ballet. Uhlich.
1810 Okt. 3.

9. Der Liebhaber im Dunkel. Ballet. Koblers Familie.
1812 Jan. 2.

10. Der listige Bauer. Divert.-Ballet.
1791 Mai 21. L. Juni 20. L. Juli 4.

11. Der Tambour in der Falle oder Das Scharmützel auf dem Lande. Ballet. Uhlich.
1814 Sept. 21.

12. Die Banditen. Ballet. Eberwein. Uhlich.
1813 März 10.

13. Die geraubte Braut. Kinderballet. Morelli.
1801 Mai 30. Juni 1. 6. Okt. 24. 26.

14. Die glückliche Wilde. Ballet. Koblers Familie.
1811 Dec. 30. — 1812 Jan. 2.

15. Die glückliche Zurückkunft. Kinderballet. Morelli.
1803 März 21. 23.

16. Die Ilmnixe. Ballet. Uhlich.
1813 Jan. 4.

17. Die Schweizer. Ballet. Uhlich.
1813 Jan. 20.

18. Die Spanier in Algier. Ballet. Uhlich.
 1811 Sept. 25. Okt. 9.
19. Die Tyroler und die Savoyarden. Ballet. Uhlich.
 1810 Okt. 15.
20. Die Zauberschule. Kinderballet. Mattstedt.
 1792 April 17. 24.
21. Die Zaubertrompete. Kinderballet. Morelli.
 1803 Febr. 5. 7. 19. 23.
22. Ein englisches Solo.
 1816 Juni 26.
23. Ein Pas de deux. Getanzt v. Frankes Tochter.
 1816 Juni 26.
24. Englischer Solotanz Silanis.
 1792 E. Sept. 15. 16. 17.
25. Kakadus Abenteuer. Kinderballet. Uhlich.
 1811 Okt. 28.
26. Menuet à la reine u. Allemande.
 1791 L. Juli 9. E. Aug. 31.

Musikalisches, Gesang, Deklamationen.

1. Arie von Righini, gespr. v. Dem. Häßler.
 1807 Okt. 19.
2. Arie, ges. v. Dem. Rudorff, Mad. Mattstedt u. Hrn. Gatto.
 1791 Dec. 28.
3. Arietten mit Guitarrebegleitung, ges. v. Ehlers.
 1802 Sept. 25.
4. Concert auf dem Hoboe, v. Eberwein.
 1810 Febr. 21. — 1811 L. Aug. 24.
5. Declamatorium,* gegeben v. P A. Wolff u. Amalie Wolff.
 1816 März 26.
6. Der Tod Jesu. Passions-Cantate, aufgef. v. preuß. Kapellmeister Graun.
 1792 April 6. — 1798 April 7. — 1809 März 31.
7. Die Schöpfung. Oratorium. Haydn.
 1801 Jan. 1.
8. Die vier Jahreszeiten. Oratorium. Haydn.
 1811 Febr. 16. 23.

 Eine Arie, gesungen von Dem. Rudorff, s. Arie.

9. Ein Clarinett-Concert. Destouches.
 1803 Jan. 1.
10. Eine komische Scene, nebst einem Quodlibet als Tyroler ges. v. Hübsch.
 1811 Febr. 25.
11. Eine neue Messe. Mozart.
 1797 April 14. — 1798 April 7.
12. Fagotconcert. Gegeben von Schmid.
 1815 Mai 22.

---

* Auf dem Stadthaus gegeben, also streng genommen Privatsache.

13. Großes Concert von Carl Stamitz.
1792 Nov. 12.
14. Harmonie-Musik. Destouches.
1802 Okt. 2.
Messe von Mozart, s. Eine neue Messe.
15. Musikalische Unterhaltung.
1810 März 22.
16. Oratorium zu den sieben Worten Jesu. v. Haydn.
1797 April 14.
17. Sextett. Winter.
1814 H. Juli 25.
18. Tod Jesu. Passions-Cantate. Graun.
1792 April 6.
19. Violinconcert. v. Götze.
1811 Dec. 23. — 1815 Febr. 4.
20. Vocal- und Instrumentalconcert der Gebrüder Pixis.
1800 Mai 30.
21. Zweites Liebhaberconcert. Ed. d. J.
1802 Febr. 28.

Prologe, Antrittsreden.

1791 Mai 7. Aug. 3. Goethe. E. Aug. 19* Vulpius. Okt 1.** (G . . .). — 1792 L. Juni 17. E. Aug. 23. E. Sept. 19. Okt. 4. — 1793 L. Juni 16. Vulpius. Okt. 15. Goethe. — 1794 L. Juni 22. L. Aug. 3.*** Vulpius. R. Aug. 18. Vulpius. E. Sept. 14. Vulpius. Okt. 7. Goethe. – 1795 L. Juni 21. Vulpius. L. Aug. 22. — 1796 R. Aug. 13. Vulpius. — 1798 Okt. 12. 13. — 1802 Sept. 25. — 1807 Lp. Mai 24. Sept. 19. 30. — 1811 L. Aug. 6. — 1814 Sept. 10. — 1816 Juni 6.

Abschiedsreden, Epiloge.

1791 April 5. (Mad. Weyrauch). † Aug. 19. (Becker) Goethe. E. Sept. 25. Dec. 31. (Dem. Neumann). — 1792 Juni 11. Goethe. L. Aug. 19. Vulpius. E. Okt. 1. Vulpius. Dec. 29. — 1793 Juni 12. (Mad. Weyrauch) Vulpius. L. Aug. 14. Vulpius. L. Aug. 18. Vulpius. Okt. 6. — 1794 Juni 18. Vulpius. L. Aug. 10. Vulpius. R. Sept. 10. Vulpius. Okt. 5. Vulpius. — 1795 Aug. 17. Vulpius. Okt. 4. (Mad. Becker). — 1796 Sept. 30. Vulpius. — 1805 L. Aug. 19. s. d. Glocke. — 1806 Mai 10. s. d. Glocke. L. Juli 26. Goethe. — 1807 Lp. Aug. 31. — 1810 Mai 9. L. Juli 23. — 1813 Nov. 13. — 1814 H. Juni 30. Goethe. — 1815 Mai 10.

* Gedr. im Theater-Kalender 1792 S. 20.
** Gedr. im Theater-Kalender 1792 S. 346.
*** Im chronol. Verz. nicht angeführt (Rede).
† Gedr. im Theater-Kalender 1792 S. 8.

Namenverzeichnis

der Verfasser, Bearbeiter und Komponisten der Stücke.

Die Komponisten sind mit * bezeichnet.
Die Nummern beziehen sich auf das alphabetische Verzeichnis von 1—601.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Jena.

II.

Fritz Winter: Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg.

Eugen Kilian: Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West).

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.

Zur Bühnengeschichte
des
„Götz von Berlichingen“.

Von

Fritz Winter und Eugen Kilian.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben von

Berthold Litzmann.

II.

Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".

Von

Fritz Winter und Eugen Kilian.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.
[illegible]

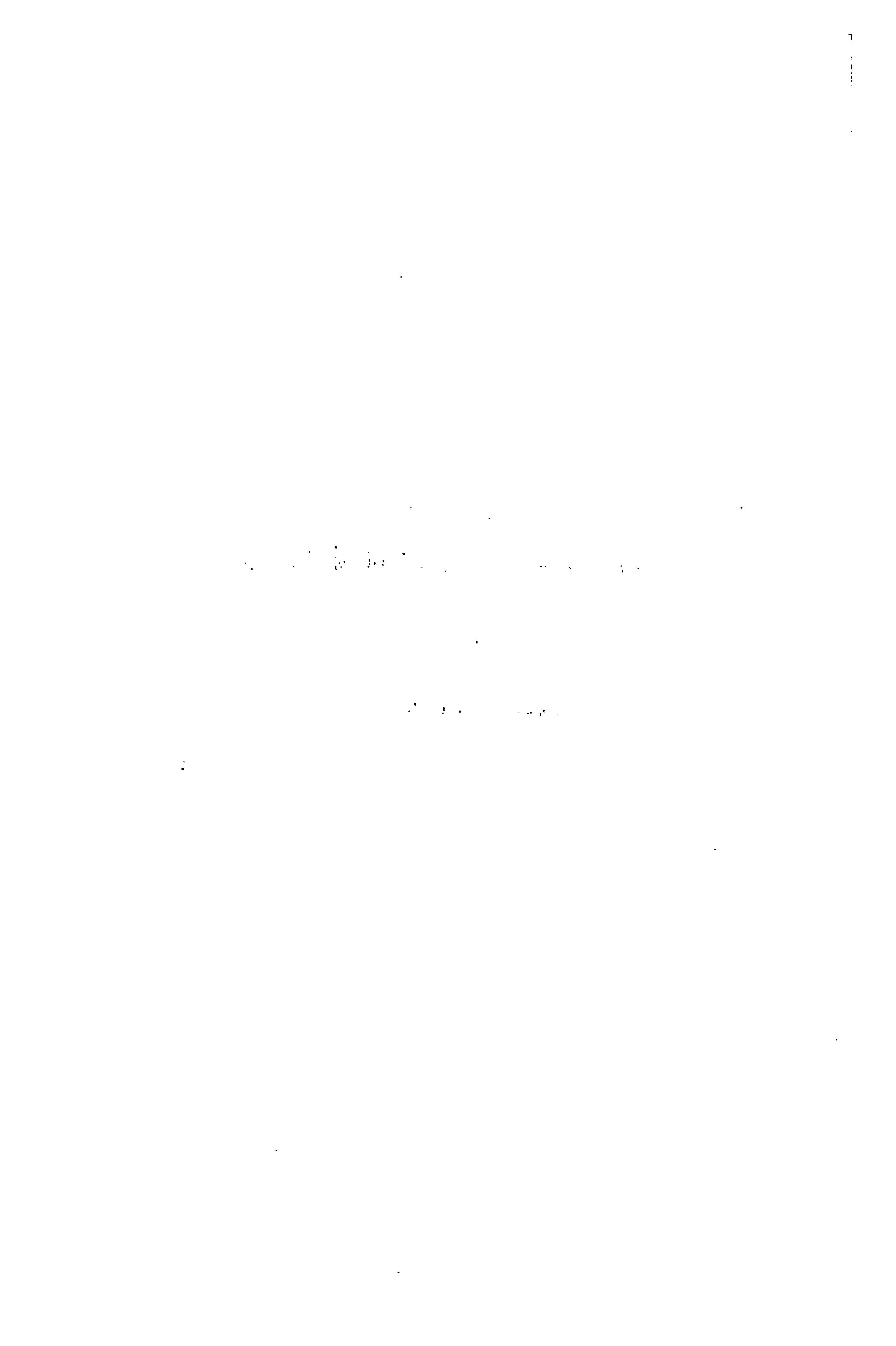
Inhalt.



Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen“ in Hamburg.

Von

Fritz Winter.



I.

„Ich that einen glücklichen Griff mit meinem Götz von Berlichingen; das war doch Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch, und es war schon etwas damit zu machen.“ So sprach Goethe, der Dichter des Tasso, der Iphigenie und des Faust, noch in hohem Alter von seinem Götz.[1] In „Dichtung und Wahrheit“ erzählt er uns die Entstehungsgeschichte seiner frischen, kühnen Jugenddichtung, deren früheste Gestaltung er — wie die des Faust — in die Straßburger Zeit verlegt; er berichtet uns dann, welche Aufnahme sein erster Götz, „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert“, der im Anfang Dezember 1771 in Frankfurt im elterlichen Hause vollendet ward, bei seinen Freunden Merck und Herder fand. Er sagt, daß Merck „verständig und wohlwollend“ über das Werk gesprochen habe, Herder habe sich jedoch „unfreundlich und hart“ dagegen geäußert und „nicht ermangelt, in einigen gelegentlichen Schmähgedichten“ ihn deshalb mit spöttischen Namen zu bezeichnen. Herders Schreiben ist nicht bekannt; aber daß es unfreundlich und hart gewesen, ist nach den uns vorliegenden Briefen Herders an seine Braut und nach Goethes Antwort auf Herders Brief wohl kaum anzunehmen. Herder hatte die Handschrift des ersten Götz schon im Frühjahr 1772 in Händen. Er schrieb Mitte Mai von Bückeburg aus an seine Braut in Darmstadt: „Wenn Goethe wieder kommt,[2] so grüßen Sie ihn doch recht sehr von mir; seinen braven „Berlichingen“

[1] Eckermann, Gespräche mit Goethe, 16. Febr. 1826.

[2] Von Frankfurt nach Darmstadt zum Besuch.

will ich ihm nächstens schicken." Und zwei Monate später: „Ich schicke nächstens Goethens „Berlichingen" zurück, da wird er ihn wohl Merken schicken, und dann werden auch Sie einige himmlische Freudenstunden haben, wenn Sie ihn lesen. Es ist ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit drin, obgleich hin und wieder es auch nur gedacht ist."[1] Goethe hatte ihm soeben aus Wetzlar geschrieben: „Von „Berlichingen" ein Wort. Euer Brief war Trostschreiben; ich setzte ihn weiter schon herunter als Ihr. Die Definitiv, „daß Euch Shakespeare ganz verdorben ꝛc.", erkannt' ich gleich in ihrer ganzen Stärke; genug, es muß eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem, edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden. Dann solls wieder vor Euch erscheinen. Es ist alles nur gedacht. Das ärgert mich genug. „Emilia Galotti" ist auch nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Wort, möcht' ich sagen, auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist, und meinem eben so wenig. Wenn mir im Grunde der Seele nicht noch so vieles ahndete, manchmal nur aufschwebte, daß ich hoffen könnte, „wenn Schönheit und Größe sich mehr in dein Gefühl webt, wirst du Gutes und Schönes thun, reden, schreiben, ohne daß du's weißt, warum."[2] Als Goethe die Handschrift an Herder übersandte — Ende Dezember 1771 —, schrieb er ihm, daß er recht mit Zuversicht an seinem Götz gearbeitet und die beste Kraft seiner Seele daran gewendet habe; aber er wußte auch, wie er sagte, daß Herder ihm „über dieses Stück die Augen öffnen werde". „Auch unternehme ich keine Veränderung, bis ich Ihre Stimme höre," fügte er hinzu; „denn ich weiß doch, daß alsdann radicale Wiedergeburt geschehen muß, wenn es zum Leben eingehen soll."

Goethe faßte nun, wie er in „Dichtung und Wahrheit" ausführte, seinen Gegenstand scharf ins Auge; „der Wurf war einmal

---

[1] Aus Herders Nachlaß ꝛc. 3, S. 251; 302.

[2] Goethes Werke. Weimar 1887. IV. Bd. 2, S. 19. Diese Ausgabe ist in den folgenden Anführungen mit W bezeichnet.

gethan, und es fragte sich nur, wie man die Steine im Brett vortheilhaft setzte". Er erkannte, daß er bei dem Versuch, auf die Einheit der Zeit und des Orts Verzicht zu thun, auch der höheren Einheit, die um desto mehr gefordert wird, Eintrag gethan hatte. Er suchte dem Stücke „immer mehr historischen und nationalen Gehalt zu geben und das, was daran fabelhaft oder bloß leidenschaftlich war, auszulöschen", wobei er freilich, wie er sagt, „manches aufopferte, indem die menschliche Neigung der künstlerischen Überzeugung weichen mußte".

Ohne an dem ersten Manuskript irgend etwas zu verändern, nahm er sich vor, das Ganze umzuschreiben. In wenigen Wochen lag „ein ganz erneutes Stück" vor ihm. „Ich ging damit um so rascher zu Werke", sagt Goethe, „je weniger ich die Absicht hatte, diese zweite Bearbeitung jemals drucken zu lassen, sondern sie gleichfalls nur als Vorübung ansah, die ich künftig, bei einer mit mehrerem Fleiß und Überlegung anzustellenden neuen Behandlung, abermals zum Grunde legen wollte".

Freund Merck, der nicht für das ewige Arbeiten und Umarbeiten war, da die Sache dadurch nur anders und selten besser werde, wollte die Wirkung des Götz sehen und drängte nun, das Stück drucken zu lassen. „Laß das Zeug drucken!" sagte er in seiner drastischen Weise; „es taugt zwar nichts, aber laß es nur drucken!" [1]

So überraschte denn der jugendliche Dichter die Nation mit einem Drama neuer Gattung, das im Juni unter dem Titel „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. 1773." erschien.

Goethe konnte mit der Aufnahme, die seine „wilde dramatische Skizze" fand, zufrieden sein. Zunächst wurde er durch liebe Teilnehmung im Freundeskreise überrascht. „Ich habe sie gewünscht, das gestehe ich gerne, auch zum Teil gehofft, Sie wissen aber, wie man ist", schrieb er am 11. Juli 1773 an Sophie v. La Roche, die „liebe Mama".

An Kestner, dem er das Stück mit der Aufforderung, es seinem Weiblein vorzulesen, übersandt hatte, schrieb er am

[1] Eckermann, Gespräche. 16. August 1824.

19. Juli: „Ich wollte, Lotte wäre nicht gleichgültig gegen mein Drama. Ich hab schon vielerley Beyfalls Kränzlein von allerley Laub und Blumen, Italienischen Blumen sogar, die ich wechselsweise aufprobiret, und mich vorm Spiegel ausgelacht habe. — Hört, wenn ihr mir wolltet Exemplare vom Götz verkaufen, ihr thätet mir einen Gefallen und vielleicht allerley Leuten". Bald waren alle Bedenklichkeiten bezüglich der Aufnahme seiner Dichtung im größeren Publikum, die er anfangs hegte, verschwunden. Schon im August schrieb er an Kestner und Lotte: „Und nun meinen lieben Götz! Auf seine gute Natur verlaß ich mich, er wird fortkommen und dauern. Er ist ein Menschenkind mit vielen Gebrechen und doch immer der besten einer. Viele werden sich am Kleid stosen und einigen rauhen Ecken. Doch hab ich schon so viel Beyfall, daß ich erstaune. Ich glaube nicht, daß ich so bald was machen werde, das wieder das Publikum findet."

Auch die Stimmen der Kritik ließ der Dichter des Götz nicht unbeachtet. An Johanna Fahlmer schrieb er am 18. Oktober: „Was Sie vom Merkur schreiben, scheint mich auf ein ungünstig Urtheil vorbereiten zu wollen. Hat nichts zu sagen, ich bin dergleichen gewohnt. Mir kommts darauf an, ob der Rez. ein rechter Kerl ist, er mag mich loben oder tadlen. — Und mein gewonnen Drama, und Wielands Ausspruch. Daß nicht der so lange hängt als in Wezlar ein Spruch. Ich hab gewonnen, liebe Tante, ohne Umstände gewonnen, ergeben Sie Sich nur eh Sie durch Urteil und Exekution angehalten werden".

Daß der Dichter auf Lob und Tadel seines Götz so ziemlich vorbereitet war, sagt er auch in „Dichtung und Wahrheit"; er fand, daß „so vieles grundlos, einseitig und willkürlich in den Tag hineingesagt wurde". Ihm begegnete dasselbe, was er schon seit mehreren Jahren an Schriftstellern beobachtet hatte, denen er eine vorzügliche Aufmerksamkeit gewidmet; „und wenn ich nicht schon einigen Grund gehabt hätte, wie irre hätten mich die Widersprüche gebildeter Menschen machen müssen! So stand z. B im Deutschen Merkur eine weitläufige, wohlgemeinte Recension, verfaßt von irgend einem beschränkten Geiste. Wo er tadelte, konnte ich nicht mit ihm einstimmen, noch weniger, wenn er angab, wie die

Sache hätte können anders gemacht werden. Erfreulich war es mir daher, wenn ich unmittelbar hinterdrein eine heitere Erklärung Wielands antraf, der im allgemeinen dem Recensenten widersprach und sich meiner gegen ihn annahm. Indessen war doch jenes auch gedruckt; ich sah ein Beispiel von der dumpfen Sinnesart unterrichteter und gebildeter Männer: wie mochte es erst im großen Publicum aussehen!"

Goethe hat hier wohl etwas zu hart geurteilt, wenn er von „dumpfer Sinnesart" spricht, worauf A. Stahr bereits in der Einleitung zu J. H. Mercks ausgewählten Schriften (Oldenburg 1840, S. 30 f.) hingewiesen hat. Goethe vergißt hier wirklich zunächst das Faktum der allgemeinen Teilnahme, Aufmerksamkeit, ja Begeisterung, mit der sein Götz bei seinem Erscheinen überall in Deutschland aufgenommen wurde. Bei der Menge der herrschenden Vorurteile des Geschmacks ist es vielmehr noch zu verwundern, daß wenigstens die damalige jüngere Generation der ganz neuen, ungewohnten Erscheinung mit Begeisterung entgegenkam. Freilich auf die Vertreter der alten Gottschedschen Richtung, auf die Bewunderer der französischen Kunst und Dichtung konnte er nicht rechnen. Wie Goethe damals zu Voltaire und Corneille im schroffsten Gegensatze stand, so stand Friedrich der Große und seine Umgebung auch seinem Götz gegenüber. Hie Shakespeare — hie Voltaire! Daß eine Wandlung in den Anschauungen des damaligen gebildeten Publikums eingetreten war, zeigt gerade die Aufnahme des Götz am besten; sie zeigt, daß Lessing seine Hamburgische Dramaturgie nicht umsonst geschrieben hatte; auch Minna von Barnhelm und Emilia Galotti hatten freie Bahn gemacht für Goethes Götz. Daß die Kritik trotz Lessings großer Wirksamkeit noch unsicher im Urteil war und vor einer Erscheinung wie Goethes Götz ratlos stand, läßt sich wohl begreifen.

Lessing hatte in der Hamburgischen Dramaturgie Voltaire und den französischen Tragödiendichtern überall Shakespeare gegenübergestellt und den unbedingten Verehrern Voltaires in der großartigen Wahrheit und Natur der Shakespeareschen Poesie einen Spiegel vorgehalten. „Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stämpel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft:

ich bin Shakespears! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr [so!] zu stellen! — Shakespear will studiert, nicht geplündert seyn. Haben wir Genie, so muß uns Shakespear das seyn, was dem Landschaftsmahler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projektieret; aber er borge nichts daraus. — Alle, auch die kleinsten Theile beym Shakespear, sind nach den großen Maaßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks, ungefehr wie ein weitläuftiges Frescogemählde gegen ein Migniaturbildchen für einen Ring" u. s. w. So hatte z. B. Lessing im 73. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie geschrieben. — Wie Lessing mit seiner Verkündigung Shakespeares gewirkt hat, sehen wir an dem jugendlichen Dichter des Götz von Berlichingen, der, soeben von Straßburg nach Frankfurt zurückgekehrt, dem Genius des großen Briten in seiner Rede „Zum Shäkespears Tag" huldigte: „Shäkespears Theater ist ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeywallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke, drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigenthümliche unsres Ich's, die prätendirte Freyheit unsres Wollens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst. Unser verdorbner Geschmack aber, umnebelt dergestalt unsere Augen, dass wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln. — Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland haben sich bey dieser Gelegenheit, wie bey mehreren wenig Ehre gemacht. Voltaire der von jeher Profession machte, alle Maistäten zu lästern, hat sich auch hier als ein ächter Tersit bewiesen. Wäre ich Ulysses; er sollte seinen Rücken unter meinem Scepter verzerren. — Die meisten von diesen Herren stosen auch besonders an seinen Caracteren an. — Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shäkespears Menschen. — Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in Colossalischer Grösse; darinn liegts dass wir unsre Brüder

verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschafft. — Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen" u. s. w., u. s. w.

Aus dieser stürmischen Begeisterung für Shakespeare heraus ist Goethes „Götz von Berlichingen" entstanden. Das empfinden wir bei jedem Wort der jugendfrischen Dichtung; das fühlten auch die Zeitgenossen heraus, auf die Lessings Hamburgische Dramaturgie nicht ohne Wirkung geblieben war.

Daher sah Hamann, der Magus des Nordens, in Goethes Götz die Morgenröte einer neuen Dramaturgie, wie er an Herder schrieb.

Darin war auch die Kritik beim Erscheinen der Goetheschen Dichtung einig; wenn auch sonst manches, was sie verkündigte, „grundlos, einseitig und willkürlich in den Tag hineingesagt wurde."

Und mit welcher Begeisterung kam das damalige junge Deutschland dem Götz entgegen! „Wie zu einer Wundererscheinung staunte man zu dem jungen Goethe auf," sagt M. Bernays. Bürger ist nur Dolmetscher der Empfindungen, welche vor allem damals die jüngere Welt erfüllten, wenn er ihn den „unbegreiflichen Zauberer" nennt. Nach sechs Jahrzehnten blickte Niebuhr in weihevoller Stimmung auf die Zeit zurück, da die Väter im Urheber des Götz den Dichter erkannten, „der über alle, die unser Volk zählte, weit hervorrage und nie übertroffen werden könne".[1]

Den besten Beleg für die begeisterte Aufnahme, die Götz sogleich bei Goethe kongenialen Geistern fand, haben wir in dem Briefe Bürgers an Boie vom 8. Juli 1773. „Boie! Boie! Der Ritter mit der eisernen Hand, welch' ein Stück!" ruft der Dichter der „Lenore" aus. „Ich weiß mich vor Enthusiasmus kaum zu lassen. Womit soll ich dem Verfasser mein Entzücken entdecken? Den kann man doch noch den deütschen Shakespear nennen, wenn man einen so nennen will. — Welch ein durchaus deütscher

[1] Der junge Goethe. Leipzig 1875. I. p. LV.

Stoff! Welch kühne Verarbeitung! Edel und frey, wie sein Held, tritt der Verfasser den elenden Regeln Codex unter die Füße und stellt uns ein ganzes evenement, mit Leben und Odem bis in seine kleinsten Adern beseelt vor Augen. Erschütterung, wie sie Shakesp. nur immer hervorbringen kann, habe ich in meinem innersten Mark gefühlt. Mitleid! Schrecken! — Grausen, kaltes Grausen, wie wenn ein kalter Nordwind anweht! Götzens kleiner Junge! die Zigeuner-Scene, die auf dem Rathhause, der sterbende Weißlingen, das heimliche Gericht! Gott! Gott! Gott, wie lebendig, wie Shakespearisch!" Und so geht es weiter durch den ganzen Brief. Dieser „G. v. B." habe ihn wieder zu drei neuen Strofen seiner Lenore begeistert, nichts weniger in ihrer Art solle sie werden, „als was dieser Götz in seiner ist." [1]

Wie die Stimmen der Kritik sich über Götz von Berlichingen beim Erscheinen der Dichtung vernehmen ließen, können wir jetzt zum Teil übersehen. Sie sind mit großem Fleiße zusammengestellt in dem Werke Julius W. Brauns „Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen" (Berlin 1883). Durch einige Recensionen aus Hamburger Zeitungen und dem „Wandsbecker Bothen" kann ich die Sammlung Brauns hier noch ergänzen. Sie gehören zu den „Beyfalls Kränzlein von allerley Laub und Blumen", die sich Goethe „aufprobierte."

Doch soll hier der erste Kranz, der Goethe öffentlich überreicht wurde, nicht vergessen sein. Er erhielt ihn von lieber Freundeshand, von Herder, der in gewissem Sinne an der Dichtung mitgeschaffen hatte; denn Herder gebührt der Dank des deutschen Volkes, daß er Goethe in Straßburg auf die Bahnen Shakespeares geführt und daß er die Dichtung seines Freundes zuerst der Welt angekündigt hat. Im Mai 1773 — also wenige Wochen vor Goethes Götz — erschien ein kleines Heft unter dem Titel: „Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773, bei Bode." Es enthielt zwei Aufsätze Herders, einen Aufsatz J. Mösers über deutsche Geschichte und einen durch den Straßburger

---

[1] Vgl. Briefe von und an G. A. Bürger, herausgegeben von A. Strodtmann. Berlin 1874. I. S. 129 f.

Münster veranlaßten Aufsatz Goethes „Von deutscher Baukunst“. Herder hatte einen „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ und seinen Aufsatz über Shakespeare beigesteuert. Am Schlusse des Shakespeare-Aufsatzes schrieb nun Herder: „Trauriger und wichtiger (als die Erwägung der verkehrten Art, wie man Shakespeares Stücke zu klassificieren pflegte) wird der Gedanke, daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte; daß da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, so viel ändern, auslassen, verstümmeln muß, und bald vielleicht, da sich alles so sehr verwischt und anderswohin neiget, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden und ein Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest du alsdann auch später sehen, wie unter deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher still steht und gafft oder höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag: — dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme dein Grab suchen und mit andächtiger Hand dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: voluit! quiescit!“

Noch auf ein späteres Wort Herders über die Jugenddichtung seines Freundes möge bei dieser Gelegenheit hingewiesen werden. Als er in Gemeinschaft mit Wieland im Jahre 1786 den Götz für die Aufnahme in den zweiten Band von Goethes Schriften (Leipzig, Göschen 1787) noch einmal durchgesehen hatte, schickte er ihn an

Goethe zurück mit den Worten: „Lieber Bruder! Hier hast Du Deinen Götz, Deinen ersten einigen ewigen Götz mit innigbewegter Seele. — — Gott segne Dich, daß Du den Götz gemacht hast, tausendfältig.“ [1] Und 1796 nennt Herder in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität“ [2] Goethes Götz von Berlichingen „ein Deutsches Stück, groß und unregelmäßig wie das Deutsche Reich ist; aber voll Charaktere, voll Kraft und Bewegung.“

II.

Wie konnte nun Herder, als er die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“ im Manuskript gelesen hatte, trotzdem seinem jungen Freunde, den er selbst in Straßburg erst durch seine neue Lehre für den großen Briten entflammt hatte, schreiben, daß ihn Shakespeare „ganz verdorben“ habe?

Ohne Zweifel hatte er hierbei die Bühnenwirkung des Stückes im Auge. „Ein Theaterstück muß gesehen, nicht gelesen werden: denn wenn es ist, was es seyn soll, so ist ja eben auf die Vorstellung alles berechnet“, sagt er in den „Briefen zur Beförderung der Humanität“.[3] Darin müssen wir Herder Recht geben: Ein Drama, das nicht aufgeführt werden kann, verfehlt seine Wirkung ganz und gar. Aber wie sah Herder damals noch die Dramen Shakespeares an?

Wie R. Haym [4] treffend bemerkt, waren ihm die Shakespeareschen Stücke lebende, bewegte Gemälde, deren Licht und Schatten, Ton und Farbe er vortrefflich wiederzugeben wußte. „Nicht mit epischen Compositionen hat er sie verwechselt, sondern fast wie lyrische Gedichte sieht er sie an. Die lyrischen Motive in ihnen nachzuempfinden, ist seine Hauptstärke.“ „Hätte ich doch Worte dazu“, ruft er aus, als ob es sich um das Ganze einer Ode handelte, „um die einzelne Hauptempfindung, die jedes Stück beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken!“ Noch eins wirkte zu dieser Auffassung mit. Die

---

[1] A. Schöll, Goethes Briefe an Frau v. Stein. Weimar 1857. III. S. 271.
[2] Im 104. Brief.
[3] Im 37. Brief.
[4] In seinem „Herder“ I. S. 440.

französischen Dramen hatte er auf dem französischen Theater aufführen sehen, die Shakespearschen kannte er nur vom Lesen. Infolgedessen kann er an die Bühne nicht denken, ohne sich die Förmlichkeit, den steifen Pomp, den deklamatorischen Anstand des französischen Theaters vorzustellen. Jenes „Brettergerüst", auf dem „eine Reihe verbundener artiger Gespräche" sich abspielt, läßt ihn den Wert der scenischen Repräsentation überhaupt unterschätzen. „Mir ist", sagt er, „wenn ich Shakespeare lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden". Lesend glaubt er dessen Stücke besser verstehen zu können, als wenn sie ihm durch das Spiel eines Garrick vorgefürt würden. Darin eben irrte sich Herder. Er hatte, wie alle seine Zeitgenossen, noch keine Vorstellung von der eminenten Bühnenwirkung Shakespearescher Stücke.

Daß bei Shakespeare, da er zugleich Dichter und Schauspieler war, eben alles auf die Bühne berechnet war, ist zuerst in Deutschland von Friedrich Ludwig Schröder klar erkannt worden, dessen Einsicht und Energie wir es zu danken haben, wenn Shakespeare allmählich für unsere Bühne gewonnen wurde und die Anschauungen über seine Dramen andere geworden sind.

Auch Goethe war, als er die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" dramatisierte, keineswegs zu der Erkenntnis vorgedrungen, daß Shakespeare seine Stücke für die Bühne berechnet hatte. Wohl erkannte er die dichterische Größe Shakespeares, aber ohne dabei an die Bühne zu denken. Wenn er nun seinen Götz dichtete, ohne auch dabei an die Bühne zu denken, so ist jedenfalls Shakespeare dafür nicht verantwortlich zu machen. —

Aber steht denn das so ganz ohne allen Zweifel fest, daß Goethe, als er seinen Götz dichtete, nicht an die Bühne gedacht hat? Er sollte doch zum Leben eingehen. Sollte er nicht bei dem Umgießen an die Bühne, nicht einmal an die Zukunft der deutschen Bühne gedacht haben?

Wieland freilich leugnet es in den „Briefen an einen jungen Dichter" schlechterdings, „daß der Verfasser Götzens die Absicht dabei gehabt habe, ein gangbares Stück für unsere meistens herumziehenden Schauspieler-Truppen zu verfertigen". Nun ja, an die Wandertruppen hat er wohl am wenigsten gedacht. Wieland will

auch gewußt haben, daß Goethe „bloß ein Drama zum Lesen schreiben wollte“.[1]

Doch wie begründet er diese Behauptung? „Ihn (Goethe) zu beschuldigen“, sagt er, „daß er sich wirklich eingebildet habe, sein Drama könnte und sollte auf unseren Schaubühnen aufgeführt werden, würde ebensoviel seyn, als ihm, der so viel Genie zeigt, den allgemeinen Menschenverstand absprechen“. — Bekanntlich hat sich später auch Goethes Mutter (in einem Briefe an G. F. W. Großmann vom 4. Februar 1781) dahin geäußert, daß es ihrem Sohne nicht im Traum eingefallen sei, „seinen Götz vor die Bühne zu schreiben“.[2]

Hiernach hätte also Wieland doch recht gehabt? —

Die gute Frau „Aja“! Man kann es ihr nicht verdenken, wenn sie ihren Sohn gegen den König von Preußen auf diese Weise in Schutz nehmen wollte; denn darum handelte es sich, daß Friedrich der Große in seiner Schrift „De la litterature allemande“ das große Wort gelassen ausgesprochen hatte: „Mais voilà encore un Goetz de Berlichingen qui paroît sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces angloises, (des abominables pièces de Shakespear) et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes“. — Die gute Frau Rat hatte sich, wie sie schreibt, „von dem schönen Geleße des Königlichen Verfassers gar viel erzählen laßen. Aber sonderbahr ists doch, daß sogar unsere Philister sagen — Ihro Könignichkeiten hätten Sich Damit, doch etwas prostituirt“. — Aber warum sich darüber so ereifern, liebe Frau Rat, daß man Wolfgangs Götz doch auf die Bühne gebracht hat, daß man dies sogar in Berlin — gleichsam unter den Augen des großen Königs that? Auch in Hamburg hat Schröder das Schauspiel, das man — wie Wieland behauptet hatte, „nicht aufführen kann — bis uns eine wohlthätige Fee ein eigen Theater und eigene Schauspieler dazu herzaubert“, doch aufgeführt. Und in Mannheim, ja in Frankfurt selbst wird er in wenigen Jahren

[1] Braun a. a. O. S. 38.

[2] Archiv für Litteraturgeschichte, hrsg. von Schnorr v. Carolsfeld. III. 120.

auch aufgeführt werden. Ja, wenn es nach des Dichters Wunsch gegangen wäre, hätte man ihn zuerst in — Gotha aufgeführt. Denn an Gotter in Gotha, den alten Wetzlarer Tischgenossen, schickte Goethe „den alten Götzen“, als er gedruckt war, mit der bekannten launigen Epistel, damit er sich „nun auch möge ergetzen dran“. Er fügte aber sogleich hinzu:

„Läß'st, wie ich höre, auch allda
Agiren, tragiren Komödia
Vor Stadt und Land, vor Hof und Herrn;
Die säh'n das Trauerstück wol gern.
So such' Dir denn in Deinem Haus
Einen recht tüchtigen Bengel aus,
Dem gieb die Roll' von meinem Götz,
In Panzer, Blechhaub' und Geschwätz!“
u. s. w.

Gotter lehnte die Aufführung des Götz jedoch aus guten Gründen ab; er antwortete Goethe:

„Ob aber nun gleich gesonnen wär',
Den Götz zu spielen zu Deiner Ehr',
Auch einen Bub, der rüstig ist,
Von Schweizerblut für Götzen wüßt',
So thut mir's doch im Kopf 'rumgehn,
Wie ich die Thäler und die Höh'n,
Die Wälder, Wiesen und Moräst',
Die Warten und die Schlösser fest,
Und Bamberg's Bischofszimmer fein,
Und des Thurmwärters Gärtlein klein —
Soll nehmen her und so staffiren,
Daß Hokuspokus all' changiren.“

Und dann das Gothaer Publikum! Daran mußte man doch auch denken! Der gediegene Bühnenpraktiker kannte seine Leute, wenn er schrieb:

„Das Weibsvolk hier ganz störrisch ist,
Weil's Tag und Nacht Französisch liest;
Das Mannsvolk, in Paris gewest,
Nur das Theatrum hält für's best',
Wo Alles züchtiglich geschicht,
Und Alles in Sentenzen spricht.
Drum laß Dir nur die Lust vergeh'n,
Bey ihnen in der Gnad' zu steh'n!“

Wie E. Devrient wohl mit Recht annimmt, reizte Goethe der Ruf der Seylerschen Truppe, an deren Spitze ein Konrad Ekhof stand, seinen Götz von Berlichingen von ihr aufgeführt zu sehen.[1] Aber wie sollte Gotha, wo Voltaire auch damals noch alles war, der Boden für Goethes Jugenddichtung sein, die Shakespeareschen Geist atmete? Gotter, der die gesellschaftlichen Verhältnisse am Gothaer Hofe sehr genau kannte, konnte sich unmöglich an ein so aussichtsloses Unternehmen wagen, den Götz zu spielen zu des Dichters Ehre. Dazu hätte sich auch K. Ekhof wohl schwerlich verstanden, da die Kräfte der kleinen Truppe hierzu unmöglich ausreichten. Im übrigen zeigt Gotters Antwort, wie Litzmann treffend bemerkt, wie vorurteilslos er die von seiner französischen Richtung „ganz abweichenden dichterischen Erscheinungen zu würdigen wußte".[2]

Fraglich bleibt es, ob sich Goethe noch weitere Aussichten auf eine Aufführung seines Schauspiels machte, ob er von dem Unternehmen Kochs in Berlin und Schröders in Hamburg, ehe sie zur That geworden waren, Kunde erhalten hat.

Daß der junge Dichter des „überall in ganz Deutschland Aufsehen machenden „Götz von Berlichingen" auch wohl auf anderem Wege als durch die Zeitungen von den Berliner und Hamburger Aufführungen des Stückes Näheres erfahren und die Nachrichten dann gewiß mit herzlicher Freude begrüßt hat, ist nicht unwahrscheinlich. Wir ersehen aus den Briefen an Johanna Fahlmer, daß ihm der Bühnenerfolg seines Singspiels Erwin und Elmire, das im März 1775 erschienen war und im Mai in Frankfurt aufgeführt wurde, durchaus nicht gleichgültig war.[3] Gewiß ebenso wenig die Aufführung seines Götz. —

Ob von Berlin und Hamburg aus Freunde des Dichters an diesen über die denkwürdigen Vorstellungen des Götz berichteten, läßt sich freilich nicht nachweisen. Aber aus brieflichen Äußerungen bekannter Berliner Schriftsteller damaliger Zeit geht hervor, daß diese an der Aufführung des Götz ein lebhaftes Interesse zeigten.

---

[1] E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. II. 249.
[2] B. Litzmann, Schröder und Gotter. S. 22.
[3] Hirzel, Der junge Goethe. III. 86 f.

So schreibt Sulzer am 19. November 1774 an den alten Bodmer in Zürich: „Die Rede geht, daß Dr. Goethe aus Frankfurt hier sei, um die Vorstellung seines Götz und seines Clavigo auf dem Theater zu sehen. Erstern habe ich auch gesehen, aber das verworrene und verwirrende Schauspiel nicht bis ans Ende aushalten können".[1]

Wie „die Rede" von der Anwesenheit Goethes in Berlin entstanden sein mag, läßt sich nicht mehr aufklären, da ein sicherer Anhalt fehlt, und hierüber Vermutungen auszusprechen, ist immer eine mißliche Sache. Sonst könnte man vielleicht an Merck in Darmstadt oder Höpfner in Gießen denken, die beide mit Nicolai in brieflichem Verkehr standen. Jedenfalls war, wie gesagt, das Interesse, das die damaligen litterarischen Größen Berlins an der Aufführung des Götz nahmen, ein sehr reges.

Wie Sulzer an Bodmer in Zürich über die Aufführung des Götz schrieb, so berichtete Nicolai hierüber nach Wien an den Freiherrn v. Gebler am 8. Oktober 1774: „Götz von Berlichingen ist allerdings in Berlin mit großem Zulaufe aufgeführt worden, vielleicht hatten die Kleider und Harnische, ganz neu und im vollkommenen Costüme gemacht, an diesem Beyfalle eben so viel Antheil, als etwas anders. Im Ganzen wurde das Stück nicht schlecht aufgeführt. Bloß die Person des ehrlichen Martin (welcher nach des Verfassers Willen Martin Luther seyn soll) war schlecht besetzt [durch Hrn. Martini]. Das Sonderbarste ist, daß selbst Prinzessinnen und Hofleute, die durchaus französisch sind, den Götz besucht haben. Aber wie ich schon gesagt habe, die alten Kleider und Harnische, trugen auch das ihrige bey. Das berlinische Publikum ist übrigens (wie fast alle Publika der Welt) ein vielköpfiges Ungeheuer, davon sich einige Köpfe mit den feinsten Säften der besten Pflanzen nähren, die meisten aber Distel und Stroh fressen. Berlin lief vor wenigen Monaten dem Bischof von Lisieux [Eveque de Lisieux von Voltaire, 1772] und dem Götz zu, und itzt läuft es der Megäre eines gewissen Hafners

---

[1] Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Geßner, herausgegeben von W. Körte. Zürich 1804. S. 418.

aus Wien nach, die sogar mehr als einmal auf hohen Befehl gespielt worden ist. Einige aus Prag angekommene Schauspieler hatten sie auf das Theater gebracht, Jedermann schämt sich in die Megäre zu gehen, und doch wenn sie gespielt wird, ist das Haus voll".[1]

Schon bald nach den ersten Aufführungen des Götz, am 22. April 1774, berichtete Karl Lessing hierüber nach Wolfenbüttel an seinen Bruder Gotthold Ephraim: „Hier erhielt die Aufführung des Götz von Berlichingen großen Beifall. — — Was Herr Ramler von dem Stücke und insbesondere von der Aufführung denkt, kann ich nicht erfahren; bald aber werden es Alle wissen", da er eine Abhandlung über das Drama geschrieben habe. K. Lessing berichtet ferner über die Darstellung des Stückes, über das nach Meils Zeichnungen angefertigte Kostüm und über die Dekorationen, die er als „höchst jämmerlich" bezeichnet. Auch über die Besetzung der Rollen und über die Bühnenbearbeitung des Götz, an welcher er einigen Anteil gehabt zu haben scheint, macht er beachtenswerte Bemerkungen; er schreibt u. a.: „Ungeachtet das Stück verkürzt werden mußte, so hatte ich doch für meine Wenigkeit gesorgt, daß keine Kochsche Verbesserung sich einschlich". — G. E. Lessing, der am 2. Februar 1774 an seinen Bruder schrieb, daß er den Götz erst seit gestern gelesen habe, „und noch nicht einmal ganz", antwortete auf das soeben angeführte Schreiben am 30. April: „Daß Götz von Berlichingen großen Beifall in Berlin gefunden, ist, fürchte ich, weder zur Ehre des Verfassers noch zur Ehre Berlins. Meil hat ohne Zweifel den größten Theil daran. Denn eine Stadt, die kahlen Tönen nachläuft, kann auch hübschen Kleidern nachlaufen. Wenn Ramler indeß — (fügt er bezeichnend hinzu) — von diesem Stücke selbst französisch urtheilt, so geschieht ihm schon recht, daß der König auch seine Oden mit den Augen eines Franzosen betrachtet."

Ramlers Abhandlung über Götz ist nicht weiter bekannt geworden; sie ist nicht im Druck erschienen, ist vielleicht nicht einmal

[1] Goethe-Jahrbuch II, 97 f. — Vgl. auch R. M. Werner, Aus dem Josephinischen Wien. Berlin 1888. S. 60.

geschrieben. Dagegen veröffentlichte der Gießener Professor Christian Heinrich Schmid, der bekannte „Anthologieen-Schmid", „der in dem deutschen Literaturwesen zwar eine sehr untergeordnete, aber doch eine Rolle spielte", wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit" (12. Buch) von ihm sagte, bald nach der Berliner Aufführung eine Schrift unter dem Titel: „Ueber Götz von Berlichingen. Eine dramaturgische Abhandlung. Leipzig in der Weygandschen Buchhandlung 1774", aus der hier wegen der ersten Aufführungen des Götz in Berlin noch eine Stelle angeführt werden möge; sie wird, trotzdem Lessing „das Ding" als „Wischiwaschi" gezeichnet hat, nicht ohne Interesse sein, da Schmid zu dem Gießener Bekanntenkreise Goethes gehörte. Nachdem Schmid (S. 6) von der „berühmten Apologie" des Götz in Wielands deutschem Merkur gesprochen, „bei der man ungewiß ist, ob man mehr Wielands Gerechtigkeit oder Goethes Triumpf bewundern soll", fährt er fort: „Wieland erinnert mich an einen neuen Beweis von dem allgemeinen Beifall, den Götz von Berlichingen gefunden: denn der Merkur behauptete ja mit ausdrücklichen Worten, daß sich das Stück nie auf ein Theater bringen ließe. Aber kaum hatte er es behauptet, so ward er durch die Berliner Vorstellung desselben widerlegt. Ungerechnet, daß schon die Sonderbarkeit eines solchen Unternehmens die Neugierde der Zuschauer erregen mußte, so wollte Herr Koch lieber unzählige Schwierigkeiten überwinden, als keinen Versuch mit einem Schauspiele machen, das ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung war. Verwandlungen der Bühne, Dekorationen, Kleidungen, Menge der Personen, nichts schreckte ihn von einem so kühnen Unternehmen ab, und wenn freilich irgend eine Schauspielergesellschaft so etwas wagen konnte, so konnte es diese. Wenn aber die Vorstellung selbst nicht alle die Wirkung that, die man erwartete, so muß man bedenken, daß Zuschauer leichter zerstreut werden, als Leser, daß sich die Illusion bey dem deutschen Zuschauer schwerer bemerken läßt, als bey dem brittischen, daß bey einer solchen Menge von Personen unmöglich alle Rollen (und jede fodert keinen gemeinen Acteur) gleich gut gespielt werden könnten, daß endlich für einen Ort wie Berlin, das Stück viel von seinem Interesse verlieren mußte: Genug, es hat mehr vermocht als

Hermannsschlacht, mehr als so manches gute englische Stück, ja mehr als so manches noch ungespieltes Original, es hat den Director eines teutschen Theaters genöthigt, sich nach den Launen des Dichters zu bequemen. Nicht einmal so verändert und verstümmelt, wie Shakespears Stücke zu London gegeben werden, ist das Werk unsers Shakespears vorgestellt worden, nicht auf ein Privattheater, nicht aufs Kabinet, wie so viele nicht halb so kühne Versuche unserer Nachbarn, ist es eingeschränkt, sondern in der glänzendsten Stadt dieses Vaterlandes vor den Augen der Ramler und Moses und Sulzer vorgestellt worden. Eine denkwürdige Begebenheit in den Annalen unsrer Bühne! Eine größere Ehre, als das l'Auteur! der Pariser." —

III.

Gewiß ist die erste Aufführung des Götz von Berlichingen in Berlin „eine denkwürdige Begebenheit in den Annalen unserer Bühne"; aber nicht minder denkwürdig sind die ersten Aufführungen der genialen Jugenddichtung Goethes auf dem Hamburger Theater. — Wenn Chr. H. Schmid bemerkte, „daß für einen Ort wie Berlin das Stück viel von seinem Interesse verlieren mußte", so hätte er dies von Hamburg schwerlich behaupten können. Hier hatte die französische Richtung, die sich im vorigen Jahrhundert überall in Deutschland sehr bemerkbar machte und namentlich in Berlin unter dem besonderen Schutze Friedrichs des Großen maßgebenden Einfluß auf das Geistesleben erlangt hatte, bei weitem nicht so günstigen Boden gefunden, wie in den meisten größeren Städten unseres Vaterlandes. Hier hatten sich mehr als in irgend einem andern Orte Deutschlands neben den französischen Geistesströmungen, die allerdings auch hier nicht gänzlich fehlten, doch immer mehr englische Einwirkungen geltend gemacht. War Leipzig damals „Klein-Paris", so war Hamburg „Klein-London"; im ganzen hat Hamburg jedoch wie in politischer Beziehung, so auch im geistigen Leben immer seine Selbständigkeit bewahrt. Doch ich bin der Mühe überhoben, dies näher zu begründen und ausführlicher darzulegen, da ich die Leser auf den zweiten Abschnitt von B. Litzmanns,

Schröderbiographie verweisen kann, der eine in allen Punkten zutreffende Charakteristik Alt-Hamburgs bietet. Wir gewinnen daraus erst ein klares Bild von der Bedeutung der alten Hansestadt für unsere Litteratur- und Theatergeschichte. Auch die Bedeutung der Hamburgischen Zeitungen für die Bildung einer öffentlichen Meinung, auf die bereits R. Prutz in seiner Geschichte des deutschen Journalismus hingewiesen hatte, wird von Litzmann gebührend gewürdigt. Sie sind in ihrem gelehrten Teil auch wichtig für litteratur- und theatergeschichtliche Forschungen, da sie in ursprünglicher Frische die Anschauungen der Zeitgenossen über die Geistesprodukte unserer Dichter und Denker widerspiegeln. Die Litteraturerscheinungen, die besprochen wurden, waren eben neu und wurden nach den damaligen „bessern Grundsätzen der Kritik" beurteilt. Wenn wir auch mit diesen „bessern Grundsätzen" heute nicht immer mehr übereinstimmen, so sind sie für uns immerhin von hohem historischen Interesse.

Ein interessantes Schauspiel bietet uns die Aufnahme, die Goethes Jugendwerke unmittelbar nach ihrem Erscheinen in den Zeitungen fanden. Wir sehen daraus, daß der Dichter des Götz in kurzer Zeit überall als der bedeutendste unter der Zahl Derjenigen anerkannt war, die man als die damaligen „Jungdeutschen" bezeichnen könnte und die mit ihm im Bunde die Sturm- und Drangperiode begründeten.

Daß man in dem neuen Schauspiel „Götz von Berlichingen" eine sehr bedeutende poetische Erscheinung vor sich hatte, wurde — noch bevor man den Namen des „gelehrten Herrn Verfassers" kannte, — sofort von den Herren Zeitungsrezensenten richtig erkannt. Sie gaben in ihren Besprechungen der öffentlichen Meinung getreulich Ausdruck und waren wiederum für dieselbe bestimmend.

„Seit langer Zeit", sagt Chr. H. Schmid in seiner soeben angeführten „dramaturgischen Abhandlung" (S. 3 f.) „haben sich die deutschen Leser und Leserinnen von allem Alter, Beruf, Vorurtheilen und Secten über kein neues Werk des Witzes so sehr vereinigt, als über Götz von Berlichingen. Nur die Lenore von Herrn Bürger hat ein ähnliches Glück gemacht. Der Kunstrichter

und der Schauspieler, der Liebhaber aus der Zeit der bremischen Beyträge, und der Schüler, der noch seinen Batteux hörte, der französirende Leser und der mit der Anglicomanie behaftete, der philosophische Kenner und der müßige Dilettante, alles verschlang den Götz und staunte und war entzückt. Jetzt citirt ihn der Publicist in seinen Vorlesungen, der Stutzer an der Toilette, der Litterator in seinen Schreibereien. Ein Graf (am pfälzischen Hofe) urtheilte, als ihm Götz vorgelesen ward: Ich weiß nicht, ob ich lieber den ganzen Voltaire oder dieses einzige Schauspiel gehabt haben möchte. Der seichte Verfasser der Anzeigen von teutschen Schriften im Journal encyclopaedique muß, so Unglück weissagend er auch ist, doch gestehen, daß durch dieses Stück eine Revolution in unserm theatralischen Geschmacke vorgegangen sey. Unstreitig ist so ein allgemeiner Beifall jetzt ein viel größerer Ruhm, als vor zwanzig Jahren. Damals kam der Name eines Verfassers schon deswegen in aller Mund, wenn er nur eine Gattung versuchte, die in unserer Sprache noch nicht versucht war. Aber so ausgebreitet wie jetzt die besseren Grundsätze der Kritik sind, so allgemein jetzt die philosophische Prüfung von Werken des Witzes wird, so getheilt wie jetzt das urtheilende Publikum ist, muß man es durch etwas außerordentlich überraschen und durch ungewöhnliche Talente unwiderstehlich hinreißen, wenn man, wie Herr Göthe, gleich bey dem ersten Debut ein allgemeines Klatschen oder Zujauchzen hören will." —

Wie die folgenden Rezensionen des Götz von Berlichingen zeigen, fand das neue Schauspiel auch in Hamburg freudigen Zuruf. Der erste, der es bewillkommnete, war Matthias Claudius, der allbekannte „Wandsbecker Bote"; ihm folgten in kurzer Zeit die Kunstrichter des „Hamburgischen Correspondenten", des „Altonaer gelehrten Mercurius" und der „Hamburgischen neuen Zeitung". Sie mögen jetzt sprechen.

1.

„Der Deutsche, sonst Wandsbecker Bothe" vom 2. Juli 1773 zeigte Goethes Götz in folgender Weise an:

„Wir haben unsern Lesern noch ein Wort von einer angenehmen Erscheinung zu sagen, nämlich von einer ganz neuen überaus wohlgerathenen

Komödie. Der Stoff dazu ist aus einheimischem Grund und Boden hergenommen, und also desto intressanter, und das Stück selbst so vortrefflich gearbeitet, daß Freund und Feind damit zufrieden sein müssen, und mit uns gewiß wünschen, daß es möchte aufgeführt werden können. Es heißt „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand" und ist, wie gesagt, überaus wohlgerathen. Das übrige morgen."

Die eigentliche Besprechung erschien am nächsten Tage; sie lautet:

„Es giebt einige Critici, die in einem langweiligen Schnickschnack sagen, daß ein Mensch, der von einem Gedicht das nun vollendet ist, urtheilen will, Verstand haben müsse, und die denn dicht hinter der Ferse dieses ausgesprochenen Fetwa abbrechen und schweigen. Wir bewundern so eine Bescheidenheit freilich, haben sie aber leider nicht an uns, und schweigen gleich von Anfang wenn wir nichts zu sagen wissen. Was wir von dieser Comödie zu sagen haben läuft ohngefähr darauf hinaus. Der Vf. treibt nicht Schleichhandel zum Nachtheil der bekannten Einheiten, die Groß-Vater Aristoteles, und nach ihm die Klein-Enkel, progenies vitiosior, auf der ästhetischen Höhe zur Anbetung hingestellt haben, sondern bricht grade durch alle Schranken und Regeln durch, wie sein edler tapfrer Götz durch die blanken Esquadrons feindlicher Reuter, kehrt das Bild auf der Höhe unterst zu oberst, und setzt sich aufs Fußgestelle hin hohnlachend. Das macht er nun freilich etwas bunt, und es läßt sich mit Fug gegen diesen Unfug manches sagen, das man auch sagen würde, wenn einen der Verfasser durch einige Weisen die er an sich hat nicht versöhnte. Die Geschichte des Stücks ist aus der Fehdenzeit, und Götz ein Freund des Kaisers, ein freier tapfrer Mann, der dem Bischof und kleinen Fürsten die Ungerechtigkeit übten, nicht hofiren wollte, und durch Weißlingen und andre Tellerlecker, denen er im Wege war, auf die Seite geschafft werden sollte, durch offenbare Gewalt nemlich wie damals der Ton war, der aber auch einige Freunde, und wenige tapfere Reuter hatte, und seine Feinde auf die Seite schaffte, bis sie ihn endlich durch Mißdeutung als Mordbrenner anklagten und er von Verdruß und Wunden und Gram rc. überladen zu Heilbronn im Gefängniß sterben mußte, nachdem er noch kurz vorher in dem kleinen Gärtchen der Wächters eine halbe Stunde der lieben Sonne genossen hatte. Bei Stücken wie dies, wo man nirgends das Winkelmaß anlegen kann, muß ein jeder den Werth aus dem Eindruck bestimmen, den das Stück, so wie es da ist auf ihn macht, und da sind wir unsers Orts dem Vf. für seine Comödie verbunden und erwarten größere Dinge von ihm.

Hin und wieder ein hartes Wort, das sich die Knechte herausnehmen, und das selbst Götz sich 1 oder 2mal entfahren läßt, muß niemand beleidigen. Knechte sind Knechte, und Shakespear läßt sie auch nicht wie Petits-Maitres sprechen, und die andern sprechen desto besser."

2.

Der „Hamburgische Correspondent“ brachte am 21. Juli 1773 (in No. 116) folgende Besprechung:

„Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. 1773. in 8. Im allgemeinen Verstande kann ein Drama oder Schauspiel eine lebhafte Vorstellung menschlicher Handlungen bedeuten, und diese kann entweder als die eigentlichen Schauspiele, in wirklicher, nachgeahmter Handlung bestehen, oder bloß für die Einbildungskraft in einer Reihe lebhafter Schilderungen ausgeführt seyn, als Klopstocks Hermannsschlacht, Ugolino, und andere Stücke, die nicht für die Schaubühne gemacht sind. Beyde Arten haben ihre besondern Vorzüge. In jener ist zwar mehr Täuschung, da wir wirklich Leben vor uns sehen; aber eben dieser Zwang der Vorstellung macht, daß der Verfasser vieles weglassen, oder nur erzählen lassen muß, dessen Ausführung die Einbildungskraft vorzüglich rühren würde. In letzterer hingegen kann er seinem Gegenstande, so weit er will, folgen, den Leser gleichsam auf jeden Fleck hinrufen, und ihn selbigen von allen Seiten in Gedanken anschauen machen. Ohne auf die Einheit der Zeit und des Orts zu dringen, deren ängstliche Beobachtung der Nachahmung der Wahrheit mehr nachtheilig als förderlich ist, finden wir doch gegenwärtiges Stück nicht für die Schaubühne bestimmt, als welche die Vorstellung von Pferden und manchen andern Dingen nicht leiden würde. Aber desto kräftiger ist die Ausführung, und der ungenannte Verfasser verräth gewiß eine Meisterhand. Es sind so mancherley einnehmende Auftritte, so wohl mit dem Hauptgegenstande verbunden, so lebhaft ausgemalt: die Geschichte selbst, aus den Zeiten der Ritterfehden, ist so vortrefflich nach den damaligen deutschen Sitten und Gebräuchen, und mit so körnigten Ausdrücken entworfen, daß man sowohl die Einbildungskraft, als die Kenntniß und Genauigkeit des Verfassers, mit rührendem Vergnügen darin bemerket. Den Inhalt wollen wir den Lesern nicht vorlegen, weil auch hierin die Kunst sich zeiget, daß man mit allen Personen und Verhältnissen ganz ohne Zwang in der Ausführung selbst bekannt gemacht wird.“

3.

„Die Hamburgische neue Zeitung“ ließ sich vier Wochen später, am 20. August 1773 (in No. 133), folgendermaßen über die neue Erscheinung aus:

„Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. 1773. Kaum erschien dieses vortreffliche Drama, so hörten wir aus allen Ecken rufen: Shakespearesch! Shakespearesch! Wir trauen unsren Landsleuten zu, daß sie bey dieser Ausrufung das in Ansehung der Natur denken, was man in Ansehung der Moral-Philosophie denkt, wenn man Sokratisch sagt; nicht aber Nachahmungen darunter verstehen. Des Verf. wegen machen

wir diese Distinction nicht, denn sein Meisterstück läßt uns glauben, daß er sich nicht sonderlich darum zu bekümmern gewohnt ist, ob man sein Werk durchgängig so schmecken wird, wie einem unverwöhnten Gaumen ein frisch an der Quelle geschöpftes Wasser schmeckt, oder nicht.

Wir wollen uns nicht bei Excerpten aufhalten und statt dessen die Anmerkung machen, daß es uns geschienen, als sei die gänzliche Hintenansetzung aller Regeln des Dramas, ein Beweis des großen Genies, wenn sie so aus den Augen gesetzt sind wie hier. Wir wenigstens sind von einem Orte zum andern gezogen und haben von einem Jahre ins andere zu leben angefangen, ohne die Rauhigkeit der Wege, noch die Beschwerlichkeiten eines so raschen Lebens zu fühlen. Möchten alle unsre jungen Dichter bei diesem Stücke lernen, daß der Brunnen, aus dem dieser vortreffliche Dichter geschöpft hat (die Natur) nicht zu erschöpfen sey. Wenn man nur den Deckel zu diesem Brunnen zu öffnen lernt.

Einigen Lesern wird es vielleicht unbekannt sein, woher die Geschichte dieses Trauerspiels genommen ist; ihnen zu gefallen, bemerken wir, daß Götze seine Abentheuer selbst beschrieben hat. Diese Geschichte ist unter dem Titel: Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen mit der eisernen Hand, eines zu Zeiten Kayser Maximiliani I. und Caroli V. kühnen und tapfern Reichs-Cavaliers zu Nürnberg 1731. gr. 8. gedruckt worden und sehr lesenswerth."

Matthias Claudius wünschte, daß Götz von Berlichingen „möchte aufgeführt werden können", der Recensent des Hamburgischen Correspondenten meinte jedoch, daß das Stück „nicht für die Schaubühne bestimmt sei", „als welche die Vorstellung von Pferden und manchen andern Dingen nicht leiden würde". Im „Altonaer neuen gelehrten Mercurius" vom 19. August 1773 heißt es: „Aufgeführt kan das Stück nicht eher werden, bis wir ein Parterr, gleich dem englischen haben, das eigensinnig genug ist, etwas ansehen zu wollen, das es kaum halb versteht, und auch im Grunde kaum halb schön findet; auch wird der Verfasser, (der, wie wir hören, Herr D. Göthe in Frankfurt am Mayn seyn soll) es selbst nicht in der Absicht verfertiget haben". Ebenso urteilte, wie wir gesehen haben, Wieland.

Die Frankfurter gelehrten Anzeigen vom 20. August 1773 schlossen ihre Besprechung des Götz dagegen mit dem Satze: „Wir getrauten uns, mit geringer Mühe die Schauplatzveränderungen so zu reducieren, daß sich das Schauspiel aufführen ließe". Ähnlich sprach sich Prof. Kästner in den „Göttingischen Anzeigen von

Gelehrten Sachen" am 6. Dezember 1773 aus; nach seiner Meinung „ließen sich die Gemählde wohl auf dem Schauplatze beleben, vielleicht mit etwas Aufwande, den sie mehr verdienten, als manche Oper".

Aber konnten sich unsere Bühnen schon damals an die Aufführung des Götz heranwagen? Welcher „Theaterprincipal" konnte sich diesen Aufwand, wenn ihn auch das Stück mehr als manche Oper verdiente, erlauben? — Darin hatte Wieland recht, „für unsere meistens herumziehenden Schauspieler-Truppen" war Götz von Berlichingen unaufführbar. Sie konnten sich an dieses „Schauspiel" gar nicht heranwagen, dachten auch gar nicht daran. Selbst für Koch und Schröder mußte, obgleich sie über annähernd ausreichende Kräfte verfügen konnten, die Aufführung des Götz mit großen Schwierigkeiten verbunden sein, da sie über einen nach unseren heutigen Begriffen lächerlich kleinen Bühnenraum zu verfügen hatten. Das Kochsche „Komödienhaus" zu Berlin, an der Behrenstraße zwischen der Friedrichs- und Wilhelmsstraße „in einem Hofe erbaut, der zwischen zwei Gärten gelegen war", hatte nur einen einzigen Eingang, der durch Kochs Wohnhaus führte. Es konnte nach einer Beschreibung im Gothaer Theaterkalender für das Jahr 1775 (S. 111) kaum 600 Zuschauer fassen. — Das alte Hamburgische Schauspielhaus am Gänsemarkt hatte seinen Zugang „durch zwei schmale mit ärmlichen, schmutzigen Buden besetzte Gänge, die sogenannten Opernhöfe, deren „pornentische Gestalt" eher abschreckte, als einlud. Es sah nach J. L. von Heß in seiner schmucklosen Nüchternheit „einer herrschaftlichen Amtsscheune" nicht ganz unähnlich".[1]

Gleichwohl galt das Haus, wie Fr. G. Zimmermann in seinen „neuen dramaturgischen Blättern", Hamburg, 1827 (Bd. 1 S. 20) sagt, für jene Zeit „als ein vorzügliches Gebäude der Pracht und des Luxus, und Freunde der Kunst klagten darüber, daß über dem Streben, bloß der äußeren Schaulust durch eitlen Prunk zu dienen, das Wesentliche verloren gehe".

---

[1] B. Litzmann, F. L. Schröder. I. S. 316.

In diesem Hause brachte Schröder am 24. Oktober 1774 Goethes Götz von Berlichingen zum ersten Male in Hamburg zur Aufführung.

IV.

Joh. Fr. Schütze, der in seiner „Hamburgischen Theatergeschichte" (Hamburg, 1794) über die Aufführung des Götz kurz berichtet, gedenkt S. 118 einer kleinen Schrift F. L. Schröders, die den Zweck hatte, die Zuschauer mit dem Gang der Handlung im voraus bekannt zu machen und ihnen bei der Vorstellung des Stückes die Übersicht zu erleichtern. Sie wurde am Eingang verkauft, „wies gewöhnlich mit den Opernbüchlein geschah". Eine ähnliche Einrichtung hatte auch Koch in Berlin getroffen, wie aus dem Schluß der Ankündigung in der Vossischen Zeitung vom 14. April 1774 hervorgeht. Von dieser Kochschen „Einrichtung" des Stücks, die „am Eingange auf einem à parte Blatt für 1 Groschen zu haben" war, hat sich, wie es scheint, kein Exemplar erhalten. Sonst hätte gewiß R. M. Werner, der im zweiten Bande des Goethe-Jahrbuchs (S. 87—100) über die erste Berliner Aufführung berichtet, diese „Einrichtung" mitgeteilt.

Auch um die Schrift Schröders hat sich E. Kilian, der „die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786" veröffentlichte (Mannheim 1889), vergeblich bemüht. Die Hamburger Stadtbibliothek ist jetzt im Besitze eines Exemplars, das aus Fr. Aug. Cropps Bibliothek stammt, die im vorigen Jahre angekauft wurde. Ein zweites Exemplar der kleinen Schrift befindet sich in einem Sammelbande auf der Hamburgischen Kommerz-Bibliothek. Sie ist für die Theatergeschichte insofern von Bedeutung, als sie uns zeigt, wie die Schrödersche Bühneneinrichtung des Götz von Berlichingen, über die bisher nur wenig bekannt geworden ist, eigentlich beschaffen war. Sie hat es daher wohl verdient, daß sie wieder zum Abdruck kommt und dadurch weiteren Kreisen zugänglich gemacht wird.

Eine Ankündigung brachte die „Hamburgische Neue Zeitung" am 22. Oktober 1774 (169. Stück) — also zwei Tage vor der Aufführung des Götz — in folgender Weise:

„Hamburg. Allhier ist bey J. J. C. Bode für 4 ß zu haben: Auszug und Inhalt der Auftritte des Schauspiels Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand ꝛc. Wie es auf dem Hamburgischen deutschen Theater aufgeführt wird, zum leichteren Verständnisse der Zuschauer. —

Dieser Auszug ist gut gerathen. Alles übrige sagt schon der Titel. Wir wollen nur noch hinzufügen, daß Götz von Berlichingen ganz gewiß auf den Montag auf unserm Theater zum erstenmal aufgeführt wird, und daß wir, mit allen die unsere hiesige Schauspielergesellschaft kennen, und wissen wie viele Mühe sich die Directrice sowohl als die Schauspieler selbst geben, das Vergnügen des Publicums zu befördern, nicht zweifeln das Verlangen derer, welche dieses Nationalschauspiel aufgeführt zu sehen gewünscht haben, werde auf eine angenehme Art befriedigt werden. Denn, ohne andere deutsche Schauspielergesellschaften heruntersetzen zu wollen, (Man kann ja von einer die Wahrheit sagen, ohne deswegen die andere zu tadeln.) dürfen wir behaupten, daß die unsrige in jeder Betrachtung zu den vorzüglichsten gehöre.

Die Arbeit Schröders umfaßt 20 Druckseiten in 8°; sie möge nunmehr folgen, und dürften einige Bemerkungen, die sich anschließen, nachher ihre Stelle finden.

Auszug und Inhalt

der Auftritte des Schauspiels:

Götz von Berlichingen

mit der eisernen Hand,

vom

Herrn D. Göthe

in fünf Aufzügen.

Wie es auf dem Hamburgischen deutschen Theater aufgeführt wird, zum leichteren Verständnisse der Zuschauer.

Hamburg 1774.
Gedruckt bey J. J. C. Bode.

Erster Aufzug.

1ster Auftritt. Geht vor einer Herberge im Walde vor, wo sich Götz, unterdessen daß er auf Nachricht von Weislingen, dem er auflauert, wartet, bey einem Kruge Wein unter einer Linde des Schlafs erwehrt. Der Krug ist leer, und er ruft Georgen, einem seiner Knaben, dem er aber einigemal rufen muß, ehe er kömmt. Endlich

2ter Auftritt. kömmt er in Hannsens, des Reuters, Panzer, den er zur Probe angeschnallt, ob er auch bald ein Reutersmann seyn könne? Deß erfreuet sich Götz und verspricht am Ende, ihn bald mitzunehmen.

3ter Auftritt. Enthält eine interessante Unterredung zwischen Götz und einem reisenden Mönche, dem Bruder Martin, die durch Georgen unterbrochen wird, der Pferde kom[4]men gehört hat, und unmittelbar darauf erscheinen

4ter Auftritt. auch wirklich zwey von Götzens Knechten, mit denen er sich schleunig entfernt und

5ter Auftritt. den Bruder Martin bey Georgen zurück läßt, die noch eine kleine Unterredung unter sich haben.

6ter Auftritt. Der Schauplatz wird nach Jaxthausen in Götzens Burg verlegt, wo eine Familienunterhaltung zwischen Elisabeth, Götzens Frau, Maria, seiner Schwester, und Carl, seinem Söhnchen, den Anfang macht, bis

7ter Auftritt. ein Reuter kömmt, und berichtet, Weislingen sey gefangen, welche Nachricht auch bald

8ter Auftritt. durch Götzens und Weislingens Erscheinung bestätigt wird, die von einigen Reutersknechten begleitet werden. Götz legt seinen Harnisch ab, und läßt ihn den seinigen auch ablegen, indem kömmt

9ter Auftritt. sein kleiner Sohn Carl, der ihn bewillkommt, worauf Götz, seine Frau zu begrüßen, mit Carln abgeht, und

10ter Auftritt. Weislingen allein läßt, der bey sich über sein Schicksal nachdenkt, bis ihn

11ter Auftritt. Götz bey einer Flasche Wein durch die Erinnerung der vorigen Zeiten zu [5] zerstreuen sucht, wobey er ihm sehr freundschaftlich ans Herz spricht. Endlich werden sie beyde

12ter Auftritt. vom kleinen Carl zu Tische abgerufen.

13ter Auftritt. In dem Zimmer des Bischoffs zu Bamberg berathschlagt sich der Bischoff mit Adelheid von Walldorf, einer jungen sehr reitzenden Wittwe, und Liebetraut, einem seiner Hofleute, wie man Weislingen wieder zurückbringen könne, von den [sol] sie unterdeß die Nachricht erhalten, daß er sich mit Götz ausgesöhnt habe. Liebetraut nimmt die Ausführung des Streiches über sich.

14ter Auftritt. Wieder zu Jaxthausen, wo Maria und Weislingen einander das Gefühl ihrer Herzen entdecken.

15ter Auftritt. Götz kömmt dazu, und wird von Weislingen um Mariens Hand gebeten, der sie ihm voll Freude giebt, und seiner Frau ruft, die

16ter Auftritt. mit ihm dies Bündniß segnet, worauf die drey Weislingen allein lassen, damit er mit seinem Knaben sprechen könne, den er zuvor nach Bamberg abgeschickt, und der eben wieder angekommen ist.

17ter Auftritt. Weislingen ist voll Entzücken über sein nahes Glück, und voll des festen [6] guten Vorsatzes, seiner werth zu werden und es genießen zu lernen.

18ter Auftritt. Franz, sein Knabe, kömmt zu ihm, bringt ihm Neuigkeiten aus Bamberg und fließt von Adelheids Lobe über, das aber auf Weislingen gar keinen Eindruck macht, der im Gegentheil, voll von seiner Marie am Ende betheuert, daß er Bamberg nicht mehr sehen wolle, und wenn Sanct Veit in Person seiner begehrte.

19ter Auftritt. Franz ist Mariens und Adelheids wegen nichts weniger als einerley Meynung, und verräth bey Erwähnung der letztern schon merklich die in ihm auflodernde Leidenschaft.

Zweiter Aufzug.

1ster Auftritt. Der Schauplatz ist zu Jaxthausen. Selbitz, einer von Götzens Freunden, billigt es, daß Götz denen von Nürnberg Fehde angekündigt habe.

2ter Auftritt. Georg unterbricht sie mit der Nachricht, Weislingen sey mit Liebetraut nach Bamberg geritten, worauf Selbitz Argwohn bey Götzen rege macht, der alsobald Georgen sich in einen Bamberger Reuterskittel verkleiden, und ihnen nachreiten läßt.

3ter Auftritt. Adelheid, in ihrem Zimmer [7] zu Bamberg, erhält von einem ihrer Fräuleins die Zeitung von Weislingens Ankunft, und ist neugierig, ihn zu sehen.

4ter Auftritt. Liebetraut kömmt dazu, meldet den Bischoff und Weislingen, und geht. Adelheid ist in einer Art von Bewegung, vermeidet aber die Angemeldten vor der Hand noch.

5ter Auftritt. Der Bischoff wirft Weislingen vor, daß er nicht bleiben will, und verläßt ihn sehr unzufrieden.

6ter Auftritt. Franz meldet Adelheiden bey Weislingen an, und erhält den Befehl, die Pferde gesattelt zu halten, weil es noch vor Nacht aufgebrochen seyn soll.

7ter Auftritt. Adelheid kömmt, und unter dem Vorwande einer Unpäßlichkeit und des Abschiednehmens verschwendet sie alle ihre Weiberlist, ihn zu fesseln.

8ter Auftritt. Weislingen zeigt auch, daß das Gift bey ihm zu wirken anfängt, indem er zu Franzen, der ihn zum Bischoff ruft, sagt, daß er vor heute noch bleiben werde, und diese Verzögerung sehr unentschlüßig gegen sich selbst, so gut er kann, zu beschönigen sucht.

9ter Auftritt. Götz und Selbitz empfangen in Jaxthausen von dem zurückkommenden Georg die Bothschaft von Weislingens Rückfalle.

10ter Auftritt. [8] Ist wieder zu Bamberg, in Adelheids Zimmer, wo sie mit Weislingen über seine Unthätigkeit zankt, ihn vollends wider Götz aufwiegelt, und es mit ihrer Verführungskunst dahin bringt, daß er von seiner Leidenschaft und ihren schmeichelhaften Verheißungen verblendet, ihre und des Bischoffs Angelegenheiten nunmehr völlig zu den seinigen macht.

Dritter Aufzug.

1ter Auftritt. In Jaxthausen. Franz von Sickingen ist da, und hält bey Götz um seine Schwester Marie an. Götz erzählt ihm, daß sie von Weislingen verlassen worden, Sickingen bezeigt ihm seine Gleichgültigkeit darüber, und so werden sie

2ter Auftritt. von Georg unterbrochen, der Götzen einen Brief bringt, woraus er seine Achtserklärung ersieht. Sie nehmen deswegen ihre Maaßregeln, und darauf meldet

3ter Auftritt. Georg einen Unbekannten, der sogleich

4ter Auftritt. hereingelassen wird, und sich Franz Lerse nennt. Er ist ein tapfrer Reutersknecht, hat vormals an Götzen selbst sein Meisterstück gemacht, und kömmt, um Dienste bey ihm zu nehmen.

5ter Auftritt. Georg kömmt und berichtet, Selbitz [9] sey mit funfzig Mann aufm Wege, auch zugleich, daß ein Trupp Reichsvölker von funfzig heraufziehn, gegen die sich Götz und Lerse sogleich zu Pferde setzen, um sie zusammen zu schmeißen, daß Selbitz, wenn er kommt, schon ein Stück Arbeit gethan findet.

6ter Auftritt. In Bamberg. Franz ist abgeschickt, Adelheiden zu erzählen, wie die Expeditionen laufen. Sie nimmt merklichen Theil an der Gesundheit dieses Knabens, und diese Unterhaltung ist der Vorbote einer künftigen näheren Vertraulichkeit.

7ter Auftritt. Der Schauplatz ist eine Höhe mit einem Wartthurm. Die Völker sind zusammengestoßen, und Selbitz wird verwundet von zwey Knechten dahin gebracht. Einer davon muß auf seinen Befehl

den Wartthurm hinan klettern, und ruft von Zeit zu Zeit, was unten im Thale vorgeht, bis

8ter Auftritt. Götz mit Georg, Lerse, und einem Trupp als Sieger kömmt, und Selbitzen mit sich nimmt.

9ter Auftritt. Während dessen sind zu Jaxthausen Sickingen und Maria verheyrathet worden. Sie bittet ihn in diesem Auftritte, [10] ihren Bruder in den jetzigen Umständen ja nicht zu verlassen, und eben da

10ter Auftritt. treten Götz, Georg und Lerse herein. Götz ist ohnerachtet seines Sieges wegen Menge der Feinde um Leute verlegen, und schickt Georgen und Lersen aus, deren zu sammeln. Drauf wünscht er den jungen Eheleuten Glück, und Elisabeth stimmt in seine Wünsche ein; doch findet er es zugleich für dienlich, daß sie vor jetzt ihn und seine Burg verlassen.

11ter Auftritt. Georg kömmt zurück und klagt, daß er keinen Mann auftreiben könne. Ihm auf dem Fuße folgt

12ter Auftritt. ein Knecht nach mit der Nachricht, die Reichsvölker zögen auf die Burg los. Nun bringt Götz darauf, daß Marie und Sickingen von ihm scheiden müssen.

13ter Auftritt. Georg kömmt und erzählt, er habe sie schon in der Nähe gesehen. Thore und Thüren werden verrammelt. Ein Trompeter fodert von außen Götzen auf, sich auf Gnade und Ungnade zu ergeben, er aber fertigt ihn kurz und bündig ab, und so geht die Belagerung vor sich.

14ter Auftritt. Lerse, mit einer Kugelform, und ein Knecht mit Kohlen treten herein. [11] Lerse schlägt die Fensterscheiben ein, nimmt Bley heraus und gießt Kugeln.

15ter Auftritt. Georg bringt eine ganze bleyerne Dachrinne. Lerse schießt erst einmahl zum Fenster hinaus, drauf gießen sie wieder Kugeln, und Georg geht mit einer Ladung voll hinaus, als

16ter Auftritt. Götz von draußen hereintritt, und Lersen erzählt, daß sie ihm einen Vertrag entboten. Lerse räth ihm unter Bedingung des freyen Abzugs dazu, und geht zu den Belagerern hinaus, um sicher Geleite zu rufen.

17ter Auftritt. Elisabeth, Georg und andere Knechte kommen herein, ihre Mahlzeit in Ruhe zu halten, welches sie auch thun, bis

18ter Auftritt. Lerse die Bothschaft bringt, sie könnten mit Gewehr, Pferden und Rüstung abziehen, worauf Götz den Knechten befiehlt, das beste Gewehr mitzunehmen, sie wollten unterdeß voraus reiten.

19ter Auftritt. Indem sich also die Knechte im Rüstschranke das beste aussuchen, hören sie Lerm, einer springt ans Fenster, sieht Götzen und Georgen unter den Feinden stürzen, schreit dem andern zu, und sie eilen davon.

[12]

Vierter Aufzug.

1ster Auftritt. Götz sitzt im Wirthshause zu Heilbronn.

2ter Auftritt. Seine Frau Elisabeth kömmt und muß ihm auf seine Frage: was seine lieben Getreuen machen? zur Antwort geben, daß sie entweder todt oder gefangen sind.

3ter Auftritt. Ein Gerichtsdiener holt ihn aufs Rathhaus ab, wo

4ter Auftritt. Kayserliche Räthe und Rathsherrn von Heilbronn versammelt sind.

5ter Auftritt. Der Gerichtsdiener meldet Götzen, der

6ter Auftritt. auch gleich darauf vor der Versammlung erscheint, und sich ritterlich vertheidigt. Er soll eine Urphede unterschreiben, die ihm vorgelegt, und worinn er als Rebell gegen den Kayser behandelt wird. Das leugnet er und weigert sich zu unterschreiben, um welcher Weigerung willen

7ter Auftritt. Bürger mit Stangen und Wehren an der Seite hereingelassen werden, ihn zu fangen; allein dem ersten, der ihn anfällt, läßt er seine eiserne Hand fühlen, daß er zu Boden fällt, einem andern reißt er seine Wehr von der Seite, sie weichen und er steht mit dem Schwerdt in der Hand vor seinen Richtern.

8ter Auftritt. [13] Der Gerichtsdiener kömmt und sagt an, der Thürmer sähe einen Trupp von mehr als zweyhunderten nach der Stadt ziehen, welches

9ter Auftritt. vom Hauptmann bestätigt wird, der der Versammlung ankündigt, Franz von Sickingen halte vor dem Schlage, und verlange seines Schwagers wegen Rechenschaft, oder wolle die Stadt anzünden und plündern. Man berathschlagt, man räth Götzen, seinen Schwager davon abzurathen; aber im Augenblick entsteht ein Tumult, alles flieht, und Sickingen dringt mit seinen Reutern hinein.

10ter Auftritt. Götz und Sickingen verabreden sich unter einander, und dieser beredet jenen, auf seinen Eid nach seiner Burg zu ziehen, und sich dort ruhig zu halten, bis ihm der Kayser selbst seine Dienste anböte, welches Götz auch eingeht.

11ter Auftritt. Dagegen beklagen sich in Bamberg, Adelheid und Weislingen über den mislungenen Anschlag auf Götzen. Doch schmeicheln sich beyde noch mit Hoffnung: insonderheit hofft Adelheid auf den baldigen Tod des alten Kaysers Maximilian, und verspricht sich von seinem Nachfolger Carl alles, bey dessen feurigem Lobe die Eifersucht in Weislingens Brust von neuem wach wird. Er entdeckt sich ihr, und bittet sie, mit ihm den Hof [14] zu verlassen,

wogegen sie ihm nichts erwiedert, als daß er ja ihrer Liebe versichert sey. Dieß muß er mit auf den Weg nehmen, und nun, da

12ter Auftritt. Adelheid allein ist, verräth sie alle ihre stolzen buhlerischen Absichten auf Carln, und droht Weislingen Verderben, wofern er sie ihr zu vereiteln wagen wolle. Eben wie gerufen bringt

13ter Auftritt. Franz einen Brief von Carln an Adelheid. Der arme Knabe verschmachtet in seiner unbefriedigten Leidenschaft, er wird des Zauderns müde, wird unwillig, will nicht mehr den Unterhändler abgeben, will alles seinem Herrn verrathen, aber ein Blick von ihr zieht ihn wieder zu ihren Füßen, wo sie ihm auch, wenn er nicht von seiner Lieb' und Treue wankt, den schönsten Lohn verspricht.

14ter Auftritt. Der Schauplatz ist zu Jaxthausen, wo Götz während seines Müßigganges, wie er es nennt, seine Geschichte aufzeichnet, und sich mit seiner Elisabeth unterhält.

15ter Auftritt. Georg und Lerse kommen mit Wildpret zu ihnen, das sie erlegt, und erzählen von einem Kometen, der den Tod des Kaysers bedeuten solle, welcher sehr krank sey; worüber sich Götz das Ende seiner eigenen Laufbahn prophezeiht. Auch sprechen sie von einem Bauernaufstande in der Nähe, von andern Luftzeichen u. d. gl.

[15]

Fünfter Aufzug.

1ster Auftritt. Die Handlung hebt mit dem Bauernkriege an. Es ist ein Tumult in einem Dorfe. Alte Weiber und Kinder retten sich durch die Flucht.

2ter Auftritt. Link und Metzler, zwey Anführer der Bauren, verabreden neue Grausamkeiten. Sie sprechen von einem Hauptmann, der vom großen Haufen gewählt werden soll, und dieser soll entweder Max Stumpf oder Götz von Berlichingen sein. Sie gehn und von der andern Seite kommen

3ter Auftritt. Kohl und Wild, zwey andre Anführer, nebst Max Stumpf und einem ganzen Haufen. Max Stumpf lehnt die Hauptmannschaft von sich ab, die

4ter Auftritt. Götz endlich nach vieler Weigerung anzunehmen gezwungen wird; doch thut er es nur unter der Bedingung, daß sie von allen Grausamkeiten ablassen, und nur für ihre Rechte streiten sollen: worauf er Lersen, seine Frau zu beruhigen, abschickt, und mit Stumpf, Georgen, und einigen Bauern fortgeht. Sogleich kommen

5ter Auftritt. Metzler und Link, wollen nichts von der Bedingung wissen und sich von Kohl und Wild gar nicht besänftigen lassen, son- [16] dern beschließen im Gegentheil, Miltenberg anzustecken.

6ter Auftritt. Lerse ist indessen zu Jaxthausen angekommen, Elisabethen zufrieden zu stellen, der aber bey Götzens gethanem Schritte lauter Unglück ahndet, und die Lersen mit einem Briefe an Marien abfertigt.

7ter Auftritt. Jetzt sehn Götz und Georg an einem Walde Miltenberg brennen. Georg muß hin, den Mordbrennern Einhalt zu thun.

8ter Auftritt. Ein Unbekannter warnt Götzen für sein Leben.

9ter Auftritt. Einige Bauern melden Götzen, daß die Miltenberger Mordbrenner geschlagen und gefangen sind. Götz jammert um seinen guten Georg als

10ter Auftritt. die Anführer zu ihm stoßen, und ihn auffordern. Er setzt sie wegen Miltenberg zur Rede, Metzler macht sich sehr unnütz, Götz antwortet ihm mit einem Hiebe zwischen die Ohren, muß aber dennoch mit ihnen fort, und nun hört man Tumult und Schlacht.

11ter Auftritt. Es ist Nacht. In einem Zigeunerlager in einem wilden Walde sitzt eine Zigeunermutter am Feuer.

12ter Auftritt. Ihr kleiner Knabe bringt einen Hamster und zwey Feldmäuse zu braten.

13ter Auftritt. [17] Eine andere Zigeunerinn kömmt mit einem Kinde auf dem Rücken, und bald hinter ihr drein

14ter Auftritt. der Zigeunerhauptmann mit drey Gesellen, die ihre Beute auskramen.

15ter Auftritt. Zu diesen rettet sich der verwundete Götz, wird erkannt und verbunden.

16ter Auftritt. Schricks, einer von der Bande, kündigt an, daß Reuter im Walde Götzen auf der Spur haben, worauf sich der Hauptmann mit seinen Leuten zu Götzens Vertheidigung auf den Weg macht. Allein

17ter Auftritt. eine Zigeunerinn ruft Götzen, daß er sich retten soll, die Feinde gewönnen die Oberhand, und sogleich setzt er sich auf und reitet ins Gefecht. Man hört Flucht, bis

18ter Auftritt. ein gewisser Wolf mit der Nachricht herbey eilt, daß alles verlohren, daß der Hauptmann erschossen, und Götz gefangen ist. Die Weiber erheben ein Geheul und fliehen davon.

19ter Auftritt. Bamberg in Adelheids Zimmer. Adelheid hat einen Brief von Weislingen mit dem ausdrücklichen Befehle erhalten, den Hof zu verlassen; sie ist aufgebracht über seine Drohungen, und droht, ihm zuvorzukommen. Indem klopft man an ihre Thüre; es ist

20ter Auftritt. [18] Franz, der sie zur Nacht besucht, und aus dessen Umarmung ihre ganze beyderseitige heimliche Vertraulichkeit kund wird. Sie erzählt ihm, welche Tyranney sie von Weislingen zu gewarten habe, facht seine ganze glühende Leidenschaft an, und bringt ihn endlich zu dem Entschlusse, seinen Herrn zu vergiften, und sie in Freyheit zu setzen.

21ter Auftritt. Geht im Wirthshause zu Heilbronn vor, wo Lerse der bekümmerten Elisabeth, Mariens Ankunft meldet. Nun klagt sie ihm, daß alle ihre Ahndungen in Erfüllung gegangen, daß Götz als Meuter Missethäter in den tiefsten Thurm geworfen, an einem schleichenden Fieber krank, und über alle Maaßen finster in seiner Seele sey. Er bringt ihr dagegen die Neuigkeit, daß Weislingen in Götzens Sache zum Commissar ernannt worden. Diese läßt ihr einen Strahl von Hoffnung sehen; sie will Marien zu ihm abschicken, in der Zuversicht, daß sie etwas über ihn vermögen werde, und so gehn sie, Marien aufzusuchen.

22ter Auftritt. Auf Weislingens Schlosse. Weislingen hat das Gift empfangen und ist matt und entkräftet, dazu kömmt noch der Gedanke in seiner Seele, daß er Götzens Todes-Urtheil unterschrieben. Alles dieses ver[19]ursacht ihm die peinlichste Unruhe, während welcher ihn

23ter Auftritt. Maria überrascht. Ihr Anblick setzt ihn außer sich; sie bittet ihn um ihres Bruders Leben, und er kann ihr nicht widerstehen.

24ter Auftritt. Franz, der seines Gewissens wegen in der äusersten Bewegung ist, wird gerufen und muß ihm ein Packet Papiere geben. Weislingen reißt es auf, zeigt Marien das unterschriebene Todesurtheil, und zerreißt es. Darauf wirft sich Franz ihm zu Füßen, ist außer sich, schreyt ihm zu, er habe durch ihn Gift von seinem Weibe empfangen, rennt davon und stürzt sich zum Fenster hinaus in den Mayn. Maria bleibt bey dem armen Verlassenen.

25ter Auftritt. In einem finstern engen Gewölbe versammeln sich die Richter des heimlichen Gerichts, alle vermummt. Der Aelteste fodert den Rufer auf, der Rufer den Kläger. Dieser klagt Adelheid von Weislingen des Ehebruchs und Mords an; der Aelteste spricht ihr Urtheil und übergiebt sie in die Hände des Rächers, der sie tilgen soll von dem Angesichte des Himmels binnen acht Tage Zeit.

26ter Auftritt. Der Schauplatz ist das Gefängniß, worinn der gefangene Götz schwer[20]müthig bey seiner Elisabeth sitzt. Die Sonne scheint ihm so angenehm, er möchte gerne noch einmal an einem so schönen Frühlingstage unter freyem Himmel in dem Gärtchen am Gefängnisse frische Luft schöpfen, und sie gehn beyde mit einander hinaus, zu sehen, ob es der Wächter erlauben wird.

27ter Auftritt. Marie die mit Lersen herein tritt, schickt ihnen Lersen nach. Indem kömmt

28ter Auftritt. Elisabeth mit dem Wächter wieder zurück, dankt ihm für diese Gefälligkeit, und erfährt dann von Marien, Götzens Sicherheit und Weislingens Tod.

29ter Auftritt. Götz und Lerse kommen nun wieder zurück. Götz hat sich unter freyem Himmel erquickt; als er aber Georgens Tod erfährt, wünscht er daß seine Seele nun auch gelöst werde, — und stirbt mit dem Worte „Freyheit" —

Wenn wir die vorliegende Arbeit Schröders mit Aufmerksamkeit gelesen haben, so müssen wir dem Rezensenten der Hamburgischen neuen Zeitung recht geben, wenn er sagt: „Dieser Auszug ist gut gerathen". Damit hätte sich Goethe selbst, wenn er ihm zu Gesicht gekommen sein sollte, wohl einverstanden erklären können. Allerdings ist das nicht der ganze Götz, der, wie der „Auszug" erkennen läßt, in Hamburg gespielt wurde. Schröder hat, wie wir bei näherer Vergleichung mit der Dichtung sehen werden, manches gestrichen; aber er hat sich dabei offenbar von praktischen Rücksichten auf die Bühne leiten lassen. Er war dabei in einer glücklicheren Lage, als der Mannheimer Bearbeiter des Götz, der alle Ausfälle gegen Geistlichkeit und kirchliche Dinge beseitigen und den Bischof von Bamberg seines geistlichen Charakters entkleiden mußte, da er nur einen weltlichen „Fürsten von Bamberg" auftreten lassen durfte. Schröder war in keiner Weise durch die Zensur eingeengt; er durfte die Dichtung Goethes, soweit es die Rücksicht auf die Bühne gestattete, getreu zur Darstellung bringen, und das hat er ohne Zweifel gethan, wenn sich dies auch im einzelnen, da das Soufflierbuch nicht mehr vorhanden ist, nicht belegen läßt. Der „Auszug" zeigt wenigstens so viel, daß er sich bei den Scenen, die gespielt wurden, nicht verleiten ließ, Goethes Götz zu verbessern. Dadurch, daß er manche Scene ausließ, die später nach Goethes Bühnenbearbeitung gespielt wurde, hat er der Dichtung keinen bedauernswerthen Zwang angethan; vielmehr ist dadurch die Handlung mehr zusammengerückt, als dies Goethe bei seinen späteren Bühnenbearbeitungen des Götz gelungen ist.

Vergleichen wir Schröders „Auszug" mit Goethes Götz von 1773,[1] so ergiebt sich folgendes:

---

[1] W. VIII. S. 1—169.

I. Akt. Die Einleitungsscene „Schwarzenberg in Franken. Herberge“ [1] fehlte bei der ersten Hamburger Aufführung; das Stück begann mit der zweiten Scene „Herberge im Wald. Götz (vor der Thüre unter der Linde“); die Aufführung schloß sich dann vom 1. bis 12. Auftritt an die Dichtung an.[2] Die folgende Scene „Im Bischöflichen Pallast zu Bamberg“, die Tafelscene,[3] fehlte; dafür ist als 13. Auftritt die 1. Scene des 2. Akts (wahrscheinlich nur die zweite Hälfte, etwa von „Bischoff. Er will nicht kommen, sagtet ihr!“ [4] an), vorausgenommen. Der 14. bis 19. Auftritt folgte der Dichtung.[5] Mit Fortlassung der Einleitungsscene und der Bamberger Tafelscene wurde der erste Akt so gespielt, wie er in Goethes Dichtung vorlag.

Der 1. bis 5. Auftritt spielt demnach in der „Herberge im Wald“, der 6. bis 12. Auftritt in „Jaxthaussen. Götzens Burg“, der 13. Auftritt in „Bamberg. Ein Saal“ (II. Akt, 1. Scene), der 14. bis 19. Auftritt spielt wieder in „Jaxthaussen“.

II. Akt. Für den 1. und 2. Auftritt „ist der Schauplatz zu Jaxthausen“, also die 2. Scene des 2. Akts „Jaxthaussen“ [6] und die 4. Scene im 2. Akt „Im Spessart“ [7], die — um einen nicht gerade notwendigen Dekorationswechsel zu vermeiden — wohl in Jaxthausen spielen konnte und daher unmittelbar an die zweite Scene angeschlossen wurde. Den 3. und 4. Auftritt bildet die die 3. Scene des 2. Akts: „Bamberg. Zimmer der Adelheid“.[8] Der 5. und 6. Auftritt spielen ebenda; sie bilden die 5. Scene des 2. Akts.[9] Die darauf im Stücke folgende ganz kurze Scene in „Adelheidens Zimmer“ [10] zwischen Adelheid und ihrem Fräulein fehlt. Der 7. bis 10. Auftritt folgen dann wieder dem Gange des Stückes von der Scene zwischen Adelheid und Weislingen bis zum Schluß der vorletzten Scene des zweiten Akts.[11] Die letzte Scene des 2. Akts „Herberge. Bauernhochzeit“ [12] wurde nicht gespielt.

Der 1. und 2. Auftritt spielte also in Jaxthausen. (Die

---

[1] W. S. 4—8. — [2] a. a. O. S. 9—34. — [3] a. a. O. S. 34—42. — [4] a. a. O. S. 55—57. — [5] a. a. O. S. 42—52. — [6] a. a. O. S. 57. 58. — [7] a. a. O. S. 61. 62. — [8] a. a. O. S. 58—61. — [9] a. a. O. S. 62—64. — [10] a. a. O. S. 64—65. — [11] a. a. O. S. 64—76. — [12] a. a. O. S. 76—79.

4. Scene „Im Spessart“ war dabei ausgeschlossen.) Der 3. bis 8. Auftritt in „Bamberg. Zimmer der Adelheid“. Der 9. Auftritt wieder in „Jaxthausen“ (nicht im Spessart), und der 10. Auftritt in „Bamberg“ schließt mit Weislingens Ausruf „Zauberin!“

III. Akt. Die erste Scene „Augsburg. Ein Garten“, in welcher „zwey Nürnberger Kaufleute“ den „Kayser“ um Hülfe gegen Götz von Berlichingen und Hans von Selbitz anrufen,[1] hatte Schröder gestrichen; es ist gern möglich, daß er hier die Verwandtschaft der Hamburger Kaufleute mit den Nürnbergern etwas berücksichtigt hat. — Die Vorstellung des 3. Aktes oder Aufzuges, wie Schröder sagt, begann demnach mit der Scene zwischen Sickingen und Götz von Berlichingen, also mit der 2. Scene des 3. Akts „Jaxthausen“.[2] Die folgende Scene „Lager der Reichsexecution“ war gestrichen. Der zweite Aufzug spielte in Jaxthausen weiter; es ist also die 4. Scene des 3. Aktes der 2. Scene angeschlossen. (Den Brief des Hauptmanns ließ Schröder durch Georg an Götz überreichen.) Den 1. und 2. Aufzug bilden demnach die Scenen 2 und 4 des 3. Aktes.[3] Der 3., 4. und 5. Aufzug spielt ebenfalls in „Jaxthaussen“, es ist die 6. Scene im 3. Akt.[4] Den 6. Aufzug bildet die 5. Scene des 3. Aktes „Bamberg. Adelheidens Zimmer“, also die Scene zwischen Adelheid und Franz.[5] Die Scenen 7 bis 12[6] waren gestrichen; die 13. Scene bildet den 7. und 8. Aufzug, „Höhe mit einem Wartthurn“.[7] Die folgende sehr kurze Scene „Lager“, in welcher der „Hauptmann“ auftritt,[8] fehlt; die 15. Scene „Jaxthaussen“[9] ist mit dem Aufzug der 17. Scene,[10] die ebenda spielt, vereinigt, und zwar in der Weise, daß zuerst Sickingen und Marie auftreten (9. Auftritt bei Schröder) und dann erst Götz, Lerse und Georg. Der Schluß der 15. Scene, worin Götz Sickingen und Marie in die Kirche führt,[11] war gestrichen; ebenso die folgende, wieder sehr kurze Scene (16) „Lager“.[12] Der

---

[1] a. a. O. S. 80—83. — [2] a. a. O. S. 84—85. — [3] a. a. O. S. 84. 85. 86—88. — [4] a. a. O. S. 90—93. — [5] a. a. O. S. 89—90. — [6] a. a. O. S. 94 bis 99. — [7] a. a. O. S. 100—103. — [8] a. a. O. S. 103. — [9] a. a. O. S. 104. — [10] a. a. O. S. 105—106. — [11] a. a. O. S. 104—105. — [12] a. a. O. S. 105.

erste Teil der 15. und der Anfang der 17. Scene[1] bilden den 10. Auftritt. Die zweite, größere Hälfte der 17. Scene, von „Georg kommt“ an, bildet den 11., 12. und 13. Auftritt.[2] Die 18. Scene „Belagerung. Küche“[3] scheint nicht gespielt worden zu sein. Der 14. bis 19. Auftritt stimmen mit der Dichtung überein, nur daß Georg sein Lied, wenn er es überhaupt gesungen hat, nicht „im Stall“ singt.[4] Der Scenenwechsel des 3. Aktes gestaltete sich demnach auf der Hamburger Bühne folgendermaßen:

1. bis 5. Auftritt: Jaxthausen.

Der 6. Auftritt spielt in Bamberg, in Adelheidens Zimmer.

7. und 8. Auftritt: Höhe mit einem Wartthurm.

9. bis 19. Auftritt: Jaxthausen. Saal.

Durch die Streichung der Lagerscenen war ein nur viermaliger Scenenwechsel notwendig geworden. Es ging dadurch allerdings manches von der Dichtung verloren; da aber die Bühne nach dem Hamburgischen Correspondenten „die Vorstellung von Pferden und manchen anderen Dingen“, woran der 3. Akt überreich ist, nicht leiden würde, blieb Schröder nichts Anderes übrig, als die ganze Reichsexekutionsarmee zu streichen.

IV. Akt. Die Dichtung bot hier für die Bühne keine Schwierigkeit; der 4. Akt wurde daher genau so gespielt, wie ihn Goethe geschrieben hat.[5] Die 1. Scene „Wirthshaus zu Heilbronn“ bilden den 1., 2. und 3. Auftritt, die 2. Scene „Rathhaus“ den 4. bis 9. Auftritt, die 3. Scene „Ein großer Saal auf dem Rathhaus“ bildet den 10. Auftritt. Die 4. Scene „Adelheidens Schloß“ wurde im 11. bis 13. Auftritt vorgestellt, und die 5. Scene „Jaxthausen“ haben wir im 14. und 15. Auftritt vor uns.

Der 1. bis 3. Auftritt spielten also im „Wirthshaus zu Heilbronn“,

der 4. bis 10. Auftritt im Rathhaus,

der 11. bis 13. Auftritt auf „Adelheidens Schloß“ und

der 14. und 15. Auftritt in Jaxthausen.

---

[1] a. a. O. S. 104 u. 105—106. — [2] a. a. O. S. 106—109. — [3] a. a. O. S. 110. — [4] a. a. O. S. 111—118. — [5] a. a. O. S. 119—138.

Ein Dekorationswechsel scheint beim 10. Auftritt nicht eingetreten zu sein.

V. Akt. Auch der letzte Akt wurde im ganzen im Anschluß an Goethes Dichtung vorgestellt. Die 1. Scene machte den 1. und 2. Auftritt aus.[1] Die 2. Scene „Feld" u. s. w. bildet Auftritt 3 und 4;[2] die 3. Scene „Berg und Thal"[3] war gestrichen; die 4. Scene „Jaxthaussen"[4] bildet den 6. Auftritt; die 5. Scene „Bey einem Dorf" ist der 7. Auftritt,[5] nur daß Weißlingen zum Schluß hier nicht mehr auftritt. Die 6. Scene im „Zigeunerlager" wurde im 11. bis 18. Auftritt dargestellt.[6] Die 7. Scene „Adelheidens Schlafzimmer" bildet den 19. und 20. Auftritt.[7] Die 8. Scene „Heilbronn vorm Thurn" zwischen Elisabeth und Lerse wurde von Schröder in das Wirthshaus zu Heilbronn verlegt; sie bildet den 21. Auftritt.[8] Die 9. Scene „Weislingens Schloß"[9] machen den 22. bis 24. Auftritt aus; Weislingens Monolog wurde im 22., „Maria tritt auf" im 23. Auftritt wiedergegeben, im 24. Auftritt „Franz in äußerster Bewegung". Die 10. Scene „In einem finstern engen Gewölbe. Die Richter des heimlichen Gerichts"[10] haben wir im 25. Auftritt. Die folgende kurze Scene zwischen Maria und Lerse, die 11. Scene „Hof einer Herberge",[11] wurde gestrichen. Die 12. Scene „Heilbronn im Thurn",[12] in welcher Götz und Elisabeth auftreten, wurde im 26. Auftritt gespielt. Die Schlußscene „Gärtgen am Thurn"[13] wurde im Auftritt 27 bis 29 wiedergegeben.

Der Scenenwechsel im 5. Akt war also folgender:

1. bis 5. Auftritt: Bauernkrieg. Dorf.

6. Auftritt. Jaxthaussen.

7. bis 10. Auftritt: Bey einem Dorf.

11. bis 18. „Zigeunerlager" im Walde.

19. und 20. Auftritt: Adelheidens Schlafzimmer.

---

[1] a. a. O. S. 139—142. — [2] a. a. O. S. 143—146. — [3] a. a. O. S. 146—147. — [4] a. a. O. S. 147—149. — [5] a. a. O. S. 149—151. — [6] a. a. O. S. 152—155. — [7] a. a. O. S. 155—157. — [8] a. a. O. S. 157 bis 158. — [9] a. a. O. S. 158—163. — [10] a. a. O. S. 163—165. — [11] a. a. O. S. 165. — [12] a. a. O. S. 165—166. — [13] a. a. O. S. 167 bis 169.

21. Auftritt: Heilbronn im Wirthshause (statt „vorm Thurn").

22. bis 24. Auftritt: Weislingens Schloß.

25. Auftritt: In einem finstern engen Gewölb.

26. Auftritt: Heilbronn im Thurn.

27. bis 29. Auftritt: Gärtgen am Thurn.

In der Dichtung verändert sich der Schauplatz

im 1. Akt 5 mal, nach Schröders „Auszug" bei der Hamburger Aufführung 4 mal,

im 2. Akt 10 mal, bei der Hamburger Aufführung 4 mal,
„ 3. „ 22 „ „ „ „ „ 4 „
„ 4. „ 5 „ „ „ „ „ 4 „
„ 5. „ 14 „ „ „ „ „ 10 „

Eine weitere und eingehendere Vergleichung der Schröderschen Bühneneinrichtung des Götz mit späteren Bearbeitungen des Stückes, sowohl mit den Goetheschen als mit neueren Versuchen, den Götz zur volleren Wirkung zu bringen, muß ich mir hier leider versagen, da eine solche Vergleichung zu weit über den Rahmen der mir gesteckten Aufgabe hinausgehen würde. Zu einer Vergleichung mit der ersten Bühnenbearbeitung des Götz, die Goethe in den Jahren 1803 und 1804 unter Schillers Beihilfe vornahm und die am 22. September 1804 den Götz zum ersten Male in Weimar auf die Bühne brachte, bietet die Heidelberger Handschrift, die durch G. Wendt[1] zum Druck gelangte, bequeme Gelegenheit. Einen äußerst sorgfältigen Abdruck der Heidelberger Handschrift bietet Jacob Baechtold in „Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt". (Freiburg i. B. 1888.) In verkürzter Fassung haben wir die erste Bearbeitung für die Weimarer Bühne (hier zuerst am 8. Dezember 1804 aufgeführt) in der Bühnenausgabe des Götz, deren Schema Goethe in dem Aufsatze „Ueber das deutsche Theater" im Morgenblatt von 1815 gab, und die erst 1832 nach Goethes Tod zusammen mit dem ersten Entwurf von 1771 im Druck

[1] Vgl. G. Wendt, Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen. Erste vollständige Bühnenbearbeitung nach der Goethe-Handschrift der Universitätsbibliothek in Heidelberg. Karlsruhe 1879.

erschien.[1] In dieser Gestalt ist Götz von Berlichingen bis heute auf den Bühnen aufgeführt worden.

Erst in jüngster Zeit hat man mit der alten Tradition gebrochen, und durch die Münchener und Berliner Aufführungen des Götz im vorigen Jahre ist die Frage, in welcher Gestalt die herrliche Jugenddichtung Goethes vorzuführen ist, in ein neues Stadium getreten.

Über die Münchener Vorstellungen des Götz werden wir in trefflicher Weise unterrichtet durch K. v. Perfall „Die Einrichtung der neuen Schauspielbühne des Münchener Hoftheaters. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen von Goethe. München, 1890", und durch E. Kilian „Goethes Götz und die neu eingerichtete Münchener Bühne. München, 1890". Während v. Perfall für die Münchener Aufführungen den ersten Entwurf des Götz von 1771 und die ersten Drucke von 1773 mit der Bühnenbearbeitung Goethes von 1804 verband, wurde in Berlin der Götz in seiner Urgestalt auf die Bühne gebracht.[2]

Franz Muncker hat gegen die Verschmelzung des Götz von 1771, 1773 und 1804 seine Bedenken ausgesprochen und den Rat erteilt, sich gänzlich von der Bühnenbearbeitung Goethes los zu machen, um zum Götz von 1773 zurückzukehren. Dem kann ich mich nur von ganzem Herzen anschließen.

V.

Die erste Vorstellung des Götz in Berlin hatte am 12. April 1774 stattgefunden. — Schon am 25. Mai verkündigte Matthias Claudius im Wandsbecker Boten (Nr. 83) bei Gelegenheit einer Besprechung des „teutschen Merkurs", daß Wieland den Götz gegen frühere Angriffe aufs Beste verteidigt habe, und daß das Stück, das — wie bekannt — in Berlin vielmals hintereinander aufgeführt worden sei, „vielleicht auch nächstens in Hamburg aufgeführt

---

[1] In Band 2 der nachgelassenen Werke. S. 233 ff.

[2] Vgl. „Goethe's Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand. Für die Bühne eingerichtet von Otto Devrient. Leipzig 1890."

werden solle". Doch erst am 22. Oktober konnte die Hamburgische Neue Zeitung ihren Lesern melden, „daß Götz von Berlichingen ganz gewiß auf den Montag — (den 24. October) — auf unserm Theater zum ersten mal aufgeführt" werden solle. — Schröder zögerte mit der Aufführung des Götz; doch nach der günstigen Aufnahme, die Goethes „Clavigo" bei der ersten Aufführung am 28. August gefunden hatte, entschloß er sich, nun auch den Götz zu bringen.

Vom 7. September bis 13. Oktober hatte die Hamonsche Gesellschaft — eine französische Truppe — neben der Ackermann-Schröderschen in Hamburg gespielt, „nicht eben mit großem Zulauf", wie Meyer[1] versichert. „Doch ergriff der Schreiber, welcher die deutsche Gesellschaft anfeindete, die Gelegenheit, diese tief unter jene herabzusetzen und nur Brockmann auszunehmen". Der Schreiber war der bekannte Licentiat Wittenberg, der Bundesgenosse Joh. Melchior Gözes, den Lessing in seinem „Anti-Göze" (8.—10.) für alle Zeiten gezeichnet hat. Wie der Hauptpastor Göze, so hatte auch Wittenberg seine Anhänger. Diese waren es, die auf Schröders Bestrebungen überall, wo sie nur konnten, hemmend einwirkten. Dagegen begehrte, wie Meyer erklärt, „die laute Stimme einiger Deutscher gesinnten Leser die Aufführung des Götz von Berlichingen." Wenn Meyer die Sache darauf so darstellt, als ob diese Stimmen sich im Gegensatze zu Lessing befunden hätten, daß sie erklärt hätten, Goethes Götz sei das Meisterwerk dramatischer Kunst und Lessings „Emilia Galotti" dagegen nur „Pfuscherarbeit", so hat er ohne Zweifel die Stellung der Zeitgenossen Lessings zu den Litteraturerzeugnissen der Sturm- und Drangperiode hervorheben wollen, hat diese aber doch etwas gar zu schief gezeichnet.

Überhaupt giebt der Bericht Meyers über die erste Hamburger Vorstellung des Götz von Berlichingen kein klares und richtiges Bild.[2] Die Darstellung J. F. Schützes[3] ist zu sehr zusammengedrängt,

---

[1] Vgl. Meyer, „Friedrich Ludwig Schröder". Hamb. 1819. I. S. 271

[2] Vgl. a. a. O. S. 271—274.

[3] In seiner Hamburgischen Theatergeschichte. Hamburg 1794. S. 416 bis 418.

um uns eine umfassendere Vorstellung von der Aufnahme, die Goethes Götz bei der ersten Vorstellung in Hamburg fand, gewinnen zu lassen.

Meyer und Schütze haben für ihren Bericht dieselben Quellen benutzt, auf die wir, wenn wir ein farbigeres und lebensvolleres Bild von dem ersten Eindruck, den Götz auf die Zuschauer im alten Theater am Gänsemarkt in Hamburg machte, gewinnen wollen, zurückgehen müssen. Es sind dies die Besprechungen, welche die ersten Aufführungen im zehnten bis zwölften Stück des „Theatralischen Wochenblattes" (Hamburg, J. J. C. Bode 1774) fanden und die uns glücklicherweise noch erhalten sind. Sie rühren wahrscheinlich von Bode selbst her. Wir schließen diese Berichte einer Besprechung der ersten Aufführung des Götz an, die sich in den „Hamburgischen Addreß-Comtoir-Nachrichten" vom 27. Oktober 1774 (im 150. Stück) findet. Diese lautet:

1.

Ueber die erste Vorstellung des Schauspiels Götz von Berlichingen ꝛc. auf dem Hamburgischen Theater.

Hamburg, den 25. October 1774.

Gestern ward auf unserer Bühne zum ersten mal das große Schauspiel: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand aufgeführt. Das Haus war so voll Zuschauer, als es fassen konnte; viele mußten umkehren: denn jedermann drängte sich, dies große National-Drama zu sehen, welches wir ohne Scheu, und vielleicht mit einiger Keckheit gegen Shakespear's Lear, oder Hamlet aufstellen können, wenn's der Vergleichung bedürfte. — Die Freunde des Volks haben über die Aufmerksamkeit der Zuschauer Freude gehabt, und wie die Versammlung so vielen Antheil nahm, auch, ungeachtet des Neuen und Ungewöhnlichen, ihren Beyfall vielfältig zu erkennen gab. Da sieht man doch, wie Muth und Kühnheit dem Streitenden und dem Friedfertigen gefällt. Unserer Väter alte Ehrbarkeit, Keuschheit, Frömmigkeit und Gottesfurcht — haben unsern Bürgern auch in diesen Tagen gefallen. In Wahrheit, dieses Stück, gleich dem Golde, überstralt alle Flittern neumodischen Sittenverderbs. — Voll deutschen Geistes glänzen überall Vaterlandsliebe und ein eherner Muth für die Freyheit zu siegen oder zu sterben; alle Heldentugenden hervor. — Wer ein warmes Herz in seinem Busen hegte, was der Wahrheit und der Tugend hold war, das Gute liebte und Gewalt und Unrecht haßte, —

alles war gerührt, durch die Größe des Mannes, im Glück und Unglück. — Wer konnte auch nur die Unterredung mit dem Geistlichen anhören, — oder den edlen Ritter sehn, wie er dem gefangenen Weislingen begegnete, ohne ihn zu lieben und zu bewundern!

Zuschauer mancher Art wird Göz v. B. gefallen. — Am meisten denen, die gut und bescheiden sind. Nur diejenigen werdens vielleicht tadeln, welche gerne für Kenner angesehen werden wollen, und als Kritiker herzugekommen sind. Diese konnten sich freylich in die Sitten der alten Zeit eben so wenig finden, als einem modernen Schneider die Kleidungen des van Dyk oder Rubens gefallen können. Der Kritikus genießt nimmer, am wenigsten, wo gesunde Saft ist; so wie einem verdorbenen Magen der saftige Braten zu stark ist.

Der Plan des Stücks ist — das ganze Leben des edlen Mannes — das Geschwätz von Einheit des Orts und der Zeit kennt das Volk nicht, und hat Gefallen an Handlung und Mannigfaltigkeit. — Hier ist beides die Fülle.

Als ich einige Unkundige über Göz von B. unrecht richten hörte, dachte ich, wie Gleim singt:

> Ich bitte meinen Gott, er wolle mich bewahren
> Vor Diebstahl, Ehebruch, und Mord und Heucheley,
> Und Lästerung, und Schmeicheley,
> Und Tadelsucht und Richterey,
> In meinen letzten Jahren.

Ein Stück wie dieses hebt vielleicht den Ruhm unserer Schauspielergesellschaft außerordentlich hoch empor. Wir enthalten uns aller persönlichen Lobrede; aber die Vorstellung hat uns sehr gefallen. — Auch hat die Gesellschaft keine Kosten gespart, alles anzuordnen und einzurichten, was das Costume und die Einrichtung des Stücks erfordert.

Ich bin recht froh und gutes Muths über dieses deutsche Stück. — Alles hat mir sehr behagt. — Nur dem Weislingen wünschte ich, daß er ruhiger einschliefe. — Möchte auch gern, daß die löbliche Gesellschaft aufgemuntert würde, hier zu bleiben, damit sie auch den Menoza spiele, welcher auch nicht nach dem alten Leisten ist.

Ingenuus.

2.

(Theatralisches Wochenblatt. [Hamburg, J. J. C. Bode.] 1774. 10. Stück.)

Hamburg, 1774, den 1. November.

Wenn sich ein neues oder seltenes Phänomen am Firmament blicken läßt, so läuft haufenweise zusammen, was Beine hat, alt und jung, Weib und Mann, und sieht und guckt, und blinzt und gafft, steckt die Köpfe darüber

zusammen, und wispert und zischelt, und macht seine Glossen nach Herzenslust; indeß der klügere Astronom sein Sehrohr zur Hand nimmt, sein Auge damit bewaffnet, der Erscheinung nachspäht, ihren Gang beobachtet, ihre Verbindung mit dem Ganzen bemerkt und berechnet, und seine Bemerkungen der vernünftigen Nebenwelt zum nützlichen Geschenk macht. Man kann sich leicht einbilden, daß es bey solch einer Gelegenheit kein kleines Vergnügen ist, sich zum Zeitvertreib unter den großen Haufen zu mischen und mit anzuhören, wie mancherley die Stimmen getheilt sind, den hitzigen Streit zu vernehmen, wenn dieser einen Sarg sieht, wo jener zwey Reuter gewahr wird, der eine zwey blutige Schwerdter entdeckt, wo der andere eine feurige Ruthe erblickt; gewiß, kein kleines Vergnügen!

Und ich habe es genossen! zwey Abende hinter einander genossen, als man vergangenen Montag, den 24sten October, das Schauspiel: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, zum erstenmal vorstellte, und es Tags darauf wiederholte. Der klügere Bemerker hat dieser neuen Erscheinung am dramatischen Himmel und ihrem Schöpfer, dem Hrn. D. Göthe, schon Gerechtigkeit genug wiederfahren lassen; selbst ein von ihm beleidigter Dichter muß von ihm gestehen, daß er Shakespear werden könne, wenn er wolle, und also wäre es sehr überflüssig, sehr zur Unzeit, noch hinterher ein Langes und Breites darüber zu schwatzen und zu schwadronnieren. Der Werth des Schauspiels ist schon allgemein bestimmt und festgesetzt; er bleibt ihm, so lange es gelesen (und ich wünsche gesehen, mit Vergnügen gesehen) werden wird; denn es hat ihn in sich. Dem theatralischen wöchentlichen Schriftsteller ist daher nichts übrig, (und eigentlich soll es auch seine Hauptpflicht seyn, so kitzlich sie immer seyn mag,) nichts, sag' ich, ist ihm übrig, als von der Vorstellung zu sprechen, wie sie gerathen, und wie sie aufgenommen werden?

Wie sie also gerathen? — Möchte doch der Dichter Göthe aus allen Winkeln Deutschlands solche Zeitungen lesen und hören, als ich ihm hier mit gutem Gewissen herschreiben kann, um sich einigermaßen für sein kostbares Geschenk belohnt zu fühlen, um es seinem Kopfe und guten Engel Dank zu wissen, der ihm Berlichingens Geschichte vor Augen brachte; es würde ihn nichts dabey reuen, als etwa — jene über alles hinweg brausende Phantasie des Genies, die seine glückliche Erstgeburt den meisten deutschen Schauspieler-Gesellschaften unbrauchbar, vielleicht auch den meisten Zuschauern ein wenig unverständlich, wenigstens schwer zu verstehen macht. Vierzig Jahr mit Götzen herumzuschwärmen — Doch ich wollte ja vom glücklichen Erfolg der Vorstellung auf unserm Hamburgischen Theater reden.

Ich nehme hier ohne Scheu das große Wort: denn ich schreibe zum Ruhme der Wahrheit. Es trete mir die Gesellschaft deutscher Schauspieler hervor, die mehr Interesse an diesem Schauspiele, die es mit mehr Sorgfalt und Genauigkeit, mit mehrerem Fleiße vorstellt, als die unsrige unter der Direktion der Madame Ackermann und Herrn Schröders! Wo sie anzutreffen ist?

sie trete hervor! und welcher Partheyliche sich durch diese Ausnahme von allen andern beleidigt findet, der lasse sie hervortreten und beide sich mit einander messen! dann wollen wir sehen.

Außer allem Widerspruch ist's und sollte eigentlich, die Wahrheit zu sagen, eine nachdrückliche Empfehlung der Madame Ackermann bei ihrem Publicum sein, daß sie aus Achtung gegen dasselbe nichts vernachlässigt, keine Kosten spart und tausend Hände in Bewegung setzt, wenn es darauf ankömmt, das Vergnügen ihrer Freunde und Gönner zu erhöhen und so allgemein zu machen als möglich. Gewissen unläugbaren zuverlässigen Nachrichten zufolge mußte man sich anderwärts begnügen, den Ureltervater Götz in französischer Kleidung sprechen zu hören, mußte man sich anderwärts in ein modernes Jaxthausen führen lassen, und konnte doch über dem Dichter den Decorateur vergessen. Was sollten wir nun thun, die wir den alten Götz sahen, wie er leibte und lebte, die wir uns in seiner Burg, zugleich in seinem Jahrhundert befanden? Sagt an, was sollten wir wohl thun? — Herr Göthe ist ohne Ausrede der hiesigen Direction die höflichste Verbeugung schuldig, daß sie bis zur Verschwendung alles zu seiner guten Aufnahme anwandte, und — vielleicht mehr zu seinem, als ihrem eigenen Vortheil arbeitete. — Wollen's Beste hoffen! — Genung, Costume, Pracht, Ordnung, Genauigkeit, Spiel der Acteurs — alles wetteiferte patriotisch, den neuen patriotischen Dichter aufs vortheilhafteste bei dem Publicum einzuführen.

Zuerst ein Wörtchen von dem Stücke selbst, wie es hier auf die Bühne gebracht wurde. Nicht so, nicht ganz so, wie es die Presse verließ! Mit einigen kleinen Abänderungen, die unumgänglich nothwendig waren, den Zuschauer nicht so unaufhörlich wie einen Fangball im heiligen Römischen Reiche herumzuschleudern; (wie viele Zuschauer aus der Menge können den Flug mit der Phantasie des Dichters wagen?) mit einigen kleinen Abänderungen, die man, nach der Mühe erwogen, die sie Herrn Schröder gekostet haben mögen und wodurch er seine Einsicht ins Practische der Schauspielerkunst von neuem aufs günstigste für sich bewährt hat, bei alle dem groß nennen kann; mit einigen Abänderungen also, die ihm Herr Göthe, wo nicht danken, dennoch verzeihen muß, oder — er lege inskünftige dem allzuraschen Rosse seiner Phantasie, wie er es schon in Clavigo gethan, einen Ring in die Nase und ein Gebiß ins Maul, damit ihm Schauspieler und Zuschauer folgen können. Sollte inzwischen der Auszug seines Schauspiels, wie er hier zum bessern Verständnisse der Zuschauer gedruckt bei der Vorstellung ausgegeben wurde, auf dem etwas weiten Wege nach Frankfurth nicht verloren gehen, und ihm dort zu Gesichte kommen, so wird er, wenn er ihn begierig durchgelaufen und dann beim kältern Blute mit seinem Originale verglichen, nichts anders als etwa bei sich anstimmen können: „Hm, hm! So, so! Hm, hm! — und doch wohlgethan!" —

In dieser Gestalt also erschien er mit aller der Pracht seines Costume, die man auf einem fürstlichen Theater erwarten konnte. Zwar — als ob

Hamburg seine deutsche Schaubühne nicht auch zur glänzendsten machen könnte, sobald — ihm daran gelegen ist! —

Sünde wär' es, hier eines Mannes nicht zu erwähnen, der seinen Verdiensten nach dieser Erwähnung eigentlich jetzt nicht mehr bedürfen sollte. Herr Zimmermann, ein deutscher Künstler von ausgebreitetem Studium, einer der größten Architecten, auch wohl der einzige theatralische Maler Deutschlands in seinem Fache, der nur Bibiena oder Galeari heißen dürfte, um schon längst bis an den Himmel erhoben worden zu sein und fürstlicher Pensionen zu genießen, ohnerachtet er den Fleiß des erstern bereits erreicht und sich über die Nachlässigkeit der letztern hinaus geschwungen — Herr Zimmermann, der viele Jahre nach einander am Braunschweiger Hofe unter den bewährtesten Meistern die Kunst der theatralischen Malerei studiert, dann selbst (Ruhms genug für den Schüler!) in ihrer Gesellschaft fortgearbeitet und sich schon dort öffentlich seines Namens rühmliches Gedächtniß gestiftet, hat als jetziger Theatermaler des Hamburgischen Theaters dasselbe zur Vorstellung dieses Schauspiels mit zwei Hauptdecorationen bereichert, die ihm und Hamburg Ehre machen.

Die eine ist ein Zimmer in Götzens Burg, ganz im Geschmacke der damaligen Zeit, altdeutsch und einfach. Statt des Nachttisches sieht man unter einem Spiegel einen Tisch mit einem simpeln Teppich behangen, den die Hand, vom Auge betrogen, immer aufheben will; zur Rechten einen altväterischen Schrank, mit Paßgläsern geschmückt; zur Linken einen Camin; statt der Tapeten an der bloßen dicken Mauer rings herum die Konterfeyen der Ritter aus der Berlichingenschen Familie aufgehängt, die sich, wenn sie aus den Gräbern aufstehen könnten, so zu sagen selbst darinn erkennen würden; der Plat-Fond des Zimmers besteht aus lauter Gebälke mit solcher Kunst zusammengefügt, mit so viel Geschmack geordnet, daß das Auge drob erstaunt und den Meister bewundert. — Die andre Arbeit seiner Hand ist der unterirdische Gang zum heimlichen Gerichte, der sich durch Herablassung einer einzigen Säule in der Mitte zu einem Gefängniß verwandelt. Ich würd' ins Weitläuftige fallen, wenn ich des hinten so vortheilhaft angebrachten Lichtes einer hängenden Lampe und andrer Schönheiten mit vielem gedenken wollte, die gleich beim ersten Anblick die Meisterhand des geschmackvollen Künstlers verrathen. Alles mit wenigem — Herr Zimmermann hat sich auch in diesen beiden Decorationen, wie vorher durch einen Tempel mit Durchschnitten und ein sehr fleißiges modernes Staatszimmer, als den Meister bestätigt, der zur Täuschung der Zuschauer aufs bewundernswürdigste mit Licht und Schatten zu spielen weiß. Das laute allgemeine Händeklatschen des befriedigten und vergnügten Publicums sei ihm, was die tönende Trommete dem Helden ist, der siegreich zurückkehrt — Ermunterung zu neuem Ruhme! Wir sehen seiner künftigen Decoration, einem Prospect des Doms zu Magdeburg zum Behuf des Trauerspiels: Die Eroberung von Magdeburg, dessen baldige Vorstellung

wir hiermit ankündigen können, mit Verlangen und Vergnügen entgegen. Was haben wir uns von dem Fleiße unsers Zimmermann nicht zu versprechen! —

(11. Stück.)

Hamburg, 1774, den 8ten November.

Il n'appartient qu'aux Ouvrages vraiment solides et d'une souveraine beauté, d'être bien reçus de tous les Esprits, et dans tous les Siècles, sans avoir d'autre passeport, que le seul mérite, dont ils sont pleins.

De la Fontaine.

Kann sich jeder in seinen Götz von Berlichingen schreiben, der ihn voll vom Geiste des Dichters aufschlägt, welcher sich dadurch unter seinen Landsleuten als würdiger Candidat zur Unsterblichkeit ankündigte. Ich meines Theils weiß selbst in diesem Augenblick nicht, was ich lieber sein möchte, ob der Held Götz oder sein Homer Göthe? ob ich lieber mit eiserner Hand solche Thaten gethan, oder sie auf hellklingender Tuba der Nachkommenschaft verkündigt hätte? — Verzeih, lieber Leser, diesen Eingang. Ich kam eben aus der dritten Vorstellung dieses Schauspiels her (den 31sten October), wollte fortfahren, wo ich es kürzlich gelassen, und weß das Herz voll war, deß floß die Feder über. Woher, dacht' ich auf dem Heimwege, woher mag es immer und ewig kommen, daß einem bei jeder Wiederholung mehr und mehr Licht aufgeht? Warum sagt mein Nachbar, der bei der ersten Vorstellung den Kopf schüttelte, diesen Abend: Hm! ich habe doch neulich vieles verhört! Ich muß es je eher je lieber noch einmal mit ansehen! Wer weiß, was mir auch heute verloren gegangen? —

Kann wohl sein, guter ehrlicher Schlag! Kämen nur alle auf deine Gedanken, die beim erstenmale die Nase rümpften und den Mund verzogen, weil sie über allem Schönen nicht klug werden konnten, weil das Auge dem Ohre Eintrag that und das Herz darüber zu kurz kam! Sie würden sich manches übereilt herausgepolterten Urtheils schämen und einsehen lernen, daß man mit Götz erst drei Abende in Gesellschaft gewesen sein muß, ehe man sich nur halb und halb in den Mann finden lernt. Es würde dann nicht mehr heißen: Ja, ja! Einmal läßt sich der Spaß sachte mit ansehen, weils was Neues ist, aber auch nur einmal! Wunderliche Leute! wer seid ihr, daß ihr mit Einem Blicke eine Gallerie meisterhafter Gemälde überschauen wollt, deren jedes einzelne für sich betrachtet und untersucht sein will? Was kann der Dichter dafür, daß ihr nur seine Ahnentracht angafft und ihm den Tauben predigen laßt? Oder kamt ihr nur, zu sehen? So mags sein! So gehts euch wie dem Kinde, das über dem goldenen Rahmen Gemälde Gemälde sein

läßt! So hat Göthe für euch nicht gedichtet! So seid ihr die Leute nicht,, mit denen sichs drüber sprechen läßt! So gehabt euch wohl! —

Nur mit euch hab' ich's zu thun, die ihr den Barden mit seinem langen Barte gewohnt werden lerntet! die ihr bei mehrmaligem Umgange eines Bessern von ihm belehrt werdet, die ihr auch kamt, zu hören und zu empfinden. Ehre für Hamburgs Geschmack, daß sich eure Anzahl nicht zu verringern scheint! Sonst möchte man's dem Decorateur mit dem Henker Dank wissen, daß er dem Dichter vor den Weg zum Herzen trat. — Das ist bei euch und mir nun der Fall nicht. Wir haben jenem ein Recht wiederfahren lassen und ihn bewundert, aber das muß er uns nicht übel nehmen, (und kanns und wirds auch nicht,) wenn wir ihm nur den zweiten Stuhl einräumen, und den Mann oben sitzen lassen, der ihm so glänzende Gelegenheit gab, seine Kunst zu verschwenden. Hat er das Seine redlich gethan, so nehme er mit der Ehre vorlieb, daß wir uns jedesmal seiner mit herzlichem Danke für alle dem Dichter erzeigte Gefälligkeit erinnern, wodurch er uns den Vortheil schaffte, daß unsre Illusion bei seinem so trefflich beibehaltenem Costume ununterbrochen ihren ruhigen Gang fortging.

Wie gesagt — an Aufmerksamkeit und Genauigkeit ließ mans nicht ermangeln. Zu der vor acht Tagen verdienstlich gerühmten Verzierung des Theaters kamen alle die Trachten, wie sie uns aus jenen Zeiten aufbehalten worden, und weideten das Auge, und nährten die Einbildungskraft. Ritter und Reutersknechte in ihren Rüstungen, Mönchskutte und Bischofstalar, Hof- und Stadtkleider, alles versetzte uns dahin, wo wir sein sollten, alles half täuschen, alles zusammen pries uns die mit so vielen Kosten verknüpfte Sorgfalt der Madame Ackermann — die sie doch wohl nicht zu ihrem Nachtheil gezeigt haben soll? — So würde sie zu unserer Schande auf künftig mit Schaden klüger werden müssen. Nein, nein! Wer das von Hamburg denken kann, der — denkt's nur! der ging nicht mit patriotischem Herzen ins Schauspiel, und sah und ward getäuscht, und hörte und ward gerührt und empfand! —

Und das vermochtet Ihr, die Ihr Eure Harnische nicht umsonst angelegt haben, nicht umsonst im Schmucke jener grauen Zeit da stehn, nicht den feurigen, starken Gesang des Dichters in Eurem Munde frostig ermatten und nicht die glühende Muse auf Euren Angesichtern erblassen lassen wolltet. Ihr fühltet, was Ihr spracht; wars Wunder, daß Eure Zuhörer auch fühlen mußten? Wars Wunder, daß Ihr sie geduldig und gutes Muths hinter Euch drein leitetet, wie Schäflein, über Stock über Stein, ohne daß es ihnen sauer ankam, weil sie Euch vor sich hatten? — Noch läßt mich's nicht ruhen, wenn ich Eures Spiels mich beim Lesen erinnere. Mein Herz schlägt dann stärker, die Nerven spannen sich strenger, alle Blutgefäße schwillen an — werd ich nicht fast über Euch zum Dichter? Nun dann, so weiß und fühle auch ich in diesem Augenblicke, was den Dichter macht, ein Herz voll Empfindung — voll der Empfindung, das es durch Euch empfand. O daß Freund Göthe nur durch kaltes Hören-

sagen und Lesen erfahren kann, was Ihr für ihn thatet! daß er nicht selbst des belohnenden warmen Vergnügens genoß, selbst durch sich selbst von Euch gerührt zu werden! Wer kann's ihm alles so erzählen, wie man gern wollte und sollte? Wer kann's gerade so hinschreiben, wie's einem ums Herz ist? Auf dem langen Wege vom Herzen durch den Kopf in die Feder, wie manches geht da nicht verloren? Zwar — eben auf das, was dem Lobredner, (der dießmal nur Geschichtschreiber sein darf,) verloren geht, kann er, könnt Ihr desto stolzer sein.

Da war ein Götz (Herr Reineke,) bieder und ritterlich, wie sich's geziemte; Held und Hausvater, rauher Streiter und guter, freundlicher Geselle. So nahm ihn der Schauspieler aus der Hand des Dichters und stellt' ihn uns in sich dar. Götzens Gesicht, Götzens Ton, Götzens Schritt, Götzens ganze Manier hatt' er sich eigen gemacht. Was wußten wir, ob wir im Schauspielhause standen! Er führt uns mit sich von Heilbronn nach Jaxthausen, diesseits und jenseits fort, wie sein Dichter; und so hat ihm dieser durch sein Meisterstück Gelegenheit zu einem zweiten gegeben — eine Gelegenheit, die er sich nicht entwischen ließ.

Da war ein Weislingen (Herr Brokmann,) lau und wetterwendisch, zu gutem Gefühl geboren, aber seiner Leidenschaft unterthan; edel unter den Edlen und falsch unter den Falschen. Dieß las man Sylbe vor Sylbe auf der Stirne des Künstlers, der seinen Character vollkommen studiert und inne hatte und ihn aufs glücklichste vortrug. Was sagte sein Auge nicht bei jedem innern Streite in der entscheidenden Minute, wenn er aus einem braven Manne ein Schurke werden, wenn der schnelle Schritt vom Guten zum Bösen vor sich gehn sollte! Mit welchem Erfolge unterstützt nicht seine Miene seine Zunge! Der Schauspieler war Weislingens Geist, der sich uns leibhaftig darstellte. Besonders da, wenn ihn beim herannahenden Tode die Furie des Gewissens geißelt, bewies er, wie viel er leisten könne. Weislingen erstarb vor uns, und kalter Schauer lief uns über den Leib. — Es sei mir erlaubt, hier eine Anmerkung zu machen, die man eben hier zu Herrn Brokmanns Rechtfertigung an ihrem rechten Orte finden wird. Sollt' es auch nichts als seine Meinung gesagt sein, so steht es ja jedem ehrlichen Manne frei, mit Bescheidenheit die seinige zu sagen, und so hat man sich denn die folgende Anmerkung zu erklären. In einem unsrer öffentlichen Blätter wird der Vorstellung unsres Schauspiels, der Wahrheit gemäß, im Besten gedacht; nur am Ende ist der Wunsch hinzugefügt, daß Weislingen sanfter einschlafen möchte. Schon vor einiger Zeit machte man eben demselben Schauspieler über die Rolle des Spielers in einer Privatgesellschaft einen ähnlichen Vorwurf, er wäre nämlich nicht mit Anstande gestorben. Mit was für Anstande? französischem etwa? So muß die Mode zu sterben in Frankreich ganz anders sein, als bei uns zu Lande, und die einzige, die nicht mit über den Rhein gekommen ist; denn in Deutschland hat ein Sterbender mehr zu thun, als sich um Anstand zu kümmern, und Beverley kann drum, der Natur gemäß,

ebenso wenig mit Anstande sterben, als Weislingen sanft einschlafen. Ja, wenn er sich der Erinnerung erwehren könnte, daß er Götzen zum Tode verurtheilt, den Mann, der so rechtschaffen an ihm gehandelt, dessen Andenken ihm feurige Kohlen auf sein Haupt sammeln muß; wenn er einsam von dem schleichenden Gift verzehrt würde: dann möchts hingehen. Aber so! Nicht genug, daß Götz ihn in Träumen verfolgt; auch Marie, die Schwester des unschuldig Verurtheilten, die von ihm um eine Buhlerin verlassene gute sanftherzige Marie kömmt noch, jede schlafende Erinnerung in seiner Seele zu wecken. Nicht genug, daß er vergiftet ist; er muß auch erfahren, daß er's ist, und von wem? Von seinem Weibe! Von ihr, die er so heftig geliebt, um die er an seinem Busenfreunde zum Schelm, an dem besten Mädchen zum Verräther ward, von ihr vergiftet! Er muß sterben! Nun ist Hoffnung nicht mehr bei dem Lebenden. Er muß sterben! Sein Weib, der Gedanke muß ihm siebenfacher Tod sein, sein Weib hat seinen guten Knaben verführt, hat ihn durch ihn vergiftet, der Knabe ist sein eigener Mörder geworden, und er — wird sich auch binnen wenig Minuten zu Tode quälen müssen! Adelheid! Dieser fürchterliche Gedanke in Mariens Gegenwart unaufhörlich und immer peinlicher gedacht! — Mich dünkt nach meiner Empfindung, bei alle diesem Gefühl lasse sichs nicht gut sanft einschlafen. Entscheid' es, wer will! Ich lenke wieder ein. —

(12. Stück.)

Hamburg, 1774, den 15ten November.

Quocunque volunt, mentem auditoris agunto.
Horat. in Art. p.

Da war eine Adelheid, (Demoiselle Ackermann die jüngere,) reizend und stolz; als Liebhaberin und Gemahlin ränkevoll und herrschsüchtig; in eigenen Lüsten ersoffen und unbändig in der Befriedigung fremder; verführerische List in ihren Augen und wollüstigen Trug auf ihrer Stirne. So kitzlich es für junge Frauenzimmer auch sein mag, in dieser Art Rollen zu glänzen, so gelang es der Schauspielerin doch, ohne daß sie witzelnden Spötterchen Gelegenheit zu Unsinn gegeben hätte. Es gelang ihr durch einen Kunstgriff ihres Studiums, der beides, ihren Character und Fleiß erhob. Sie verhüllte nemlich die ganze buhlerische Adelheid in die großer Absichten trunkene, nach den steilsten Höhen klimmende Hofdame, und gab ihr dadurch den Anstrich jenes Stolzes, den wir dem weiblichen Geschlecht mit allen seinen Folgen weit eher zu gute zu halten gewohnt sind, als jene sinnlose Ueppigkeit sträflicher Begierden ohne Absichten. Pompadour ist dem vernünftigen Manne noch um eins so viel werth als Cleopatra, und wir danken es unserer Schauspielerin, daß sie uns Adelheid nicht ganz verachten lehrte, — wie manche vielleicht würde gethan und die glänzendere Seite des Characters begierig ergriffen haben. Mich dünkt, bei diesen Rollen

ist's rühmlicher, mehr gutes Geschöpf als Künstlerin sein zu wollen, rühmlicher zu mildern als zu übertreiben.

Da war eine Marie, (Demoiselle Ackermann die ältere,) sanft und gut; stillen lieblichen Trost in ihren Augen und die Heiterkeit ihrer Seele auf ihren Wangen, — theilnehmende Schwester und zärtliche Gattin. Wer wollt' erst vieles zum Ruhme dieser Schauspielerin sagen? Als wüßte nicht jeder, der sie kennt, daß sie Meisterin in diesen Rollen ist; als könnte nicht jeder errathen, daß sie folglich auch diesmal nicht alles um sich wird haben wetteifern lassen, ohne selbst nach dem Preise zu streben. Sie hat ihn erlangt. Man durfte sie nur sehen um zu wissen, was sie sagen würde. Sie sprach, ohne zu sprechen; denn ihr Herz lag als ein Buch auf ihrem Gesicht aufgeschlagen. Und wenn sie nun sprach, so war jedes Wort auf unser Gefühl, was der angegebene gleiche Ton auf die angespannte Saite eines Instruments ist — wir harmonirten, wir sympathisirten mit ihr. Besonders war sie uns da willkommen, als Weislingen sich vor ihr kreuzigte. Diese Sanftmuth gegen einen Meineidigen, dieses himmlische Mitleiden mit dem armen Verlassenen — o wahrlich, wahrlich,

Wenn aus so schönem Munde Verstand und Tugend spricht,
Wie reizend, wie geliebt wird dann die Tugend nicht! —

Da war eine Elisabeth, (Madame Reineke,) Götzens Schmuck und Trost; verständig und doch gefällig; die ganze, gute, geschäftige und für die Ihrigen besorgte Hausfrau. Alles Glück der Liebe, allen Segen der wohlgerathenen Ehe lehrte uns die Schauspielerin schätzen. Wen Gott lieb hat, fühlten wir mit Götzen, dem giebt er so ein Weib. Jede Miene war ein Kind der Freude, jeder Zug ein Kind des Friedens. Solch eine Gesellschafterin, als sie sie uns vorstellte, muß die Einsamkeit aus den arabischen Wüsten bannen. Diese Empfindungen flößte sie uns ein; wir freuten uns mit der Fröhlichen und weinten mit der Weinenden. Ihr Ausruf bei Götzens Scheiden: Nur droben, droben bei dir! ging uns durch die Seele, und Ein Wort so gut als tausend — wir vergaßen über Elisabeth die Künstlerin und über der Künstlerin ihr Lob.

Da war ein Bruder Martin, (Herr Schröder,) ganz der rechtschaffene Ordensgeistliche, der er sein — mußte; arm und geduldig; voll des Gefühls seines Standes, und doch sich ergebend und sanftmüthig. Die ganze Fülle menschlicher Empfindungen, die der Dichter so zur rechten Stunde in diesen Character gelegt, ergoß sich vom Munde des Schauspielers in unsre Herzen. Sein Auge vergoß selbst Thränen, und wem entlockten sie nicht einige ihrer Schwestern? Das, mein' ich, ist alles, was man vom Künstler heischen kann, alles, was der Künstler vom Zuschauer zu fodern berechtigt ist.

Da war ein Lerse, (Herr Schröder,) treu und brav, die ächte, unverfälschte, rohe, gute, deutsche Sitte auf seinem Gesicht, seiner Tapferkeit versichert und doch nicht übermüthig und trotzig auf die Stärke seines Armes.

Der Schauspieler zeigte bei dieser Rolle, wie sehr er sich vervielfältigen könne. Bruder Martin war gewandert, und an seiner Stelle stand Franz Lerse da, und täuschte uns, als sei er nicht zum Mönche, sondern einzig zum Reutersmann geboren. Sein ganzer Anstand verkündigte uns gleich von vorne herein den Mann, der selbst mit Götzen sein Heil zu versuchen vermöchte, und siehe da, wir hören den Augenblick, daß er bereits sein Meisterstück an Götzen gemacht. Wir erkennen durch ihn Götzen seiner und ihn Götzens werth. Worin nur der Schauspieler dem Dichter zu Hülfe kommen konnte, darin kam er ihm redlich zu Hülfe, und man weiß schon aus Erfahrung, wie glücklich.

Da war ein Georg, (Herr Dauer) ein guter Junge und rüstiger Kamerad, lustig zu Tische und ins Gefecht, für die gute Sache seines Herrn unerschrocken und beredt. Die Rolle dieses nach und nach heranwachsenden Streiters ist allerdings eine von den schweren. Der Schauspieler muß sich stufenweise, ja nicht mit einem Sprunge, in das Eigenthümliche des steigenden Alters versetzen und den Knaben zum Jüngling, den Jüngling zum Manne gleichsam vor unsern Augen sichtbar aufwachsen lassen, wie etwa der Chymist kraft seines Pulvers eine Pflanze, und das ist sonder Zweifel nichts leichter. Doch überwand Herr Dauer glücklich die Schwierigkeiten und übertraf die Erwartung der Versammlung. Der kindische Auftritt mit Bruder Martin, die immer stärker zunehmende Begierde des Jünglings, Thaten zu thun, das zuletzt sich äußernde gesetztere Wesen, alles wußte er recht schön und wahrscheinlich abwechseln zu lassen, und wie er als Georg zu Götzens Freude anwuchs, so wird er sich gewiß auch als Schauspieler immer mehr und mehr zur Freude des Publicums entwickeln.

Da war endlich ein Franz, (Herr Schütz.) — Doch wer wollte bei so vielfachem wahren, verdienten Lobe nicht befürchten müssen, ins Eintönige zu fallen? —

Da waren Sickingen, (Herr Lamprecht,) Selbitz, (Herr Klos,) und wie sie alle nach Stand und Würden mehr heißen, deren jeder einzelne alles that, ein vollkommenes Ganzes zu bilden, und das ward es also durch die Verdienste unsrer Schauspieler! —

Wie diese allgemeine Wetteiferung, wie Göthe von dem Publicum aufgenommen worden? Das sollte versprochenermaßen jetzt die Fortsetzung sein? — Vielleicht mit der Zeit einmal! Jetzt küssen wir Göthe mit dem Kusse brüderliches Beifalls, kehren uns gegen Götzens Grab, werfen eine Handvoll heiligen Sand darauf, und rufen über ihm aus:

Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stößt!
Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt! —

Noch auf einen dritten Bericht möge hier hingewiesen werden, da er deutlich zeigt, daß die Hamburger Aufführung des Götz auch

außerhalb der Hansestadt die Beachtung der Zeitgenossen des jungen Goethe fand und sicherlich auch von dem Dichter nicht unbemerkt geblieben ist, selbst wenn Bode, der ja die „Blätter von deutscher Art und Kunst" im Verlage hatte, es versäumt haben sollte, Goethe die betreffenden Nummern des „Theatralischen Wochenblattes" zu übersenden. Es findet sich unter den „Theatralischen Neuigkeiten" im Juniheft des „Teutschen Merkurs" von 1775. Nachdem hier in aller Kürze über die Aufführung des „Clavigo" am 28. August 1774[1] berichtet wird, heißt es: „Den 24. October machte man das erste Probestück mit Götz von Berlichingen, und stellte ihn in kurzer Zeit dreymal vor. So wenig auch Herr Göthe für die Vorstellung gearbeitet haben mag, so ist doch die Absicht der Schauspieler löblich, den Zuschauern lieber zu starke, als zu schwache Speise vorzusetzen, und lieber einem großen, als einem kleinen Dichter nach zu arbeiten. — — Nicht allein, weil die Sentiments des Dichters Hamburg angemeßner als Berlin sind, sondern, weil auch die Vorstellung hier besser ausfiel, war der Beyfall allgemeiner und anhaltender. Götzen spielte Herr Reinecke" u. s. w.[2]

Daß Götz von Berlichingen bei den ersten Aufführungen in Berlin „nicht alle die Wirkung that, die man erwartet hatte", mußte selbst Chr. H. Schmid, wie wir gesehen haben, zugestehen. Koch wurde über die ersten Aufführungen des Götz, wie Zelter dreißig Jahre später (7. und 8. September 1805) an Goethe schrieb, weidlich „abgesulzert". — Schröder erging es nicht besser. In einem „Schreiben an einen Freund in H. über die Vorstellung des „Hamlet" in Hamburg", das am 30. September 1776 in den Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten (im 77. Stück) abgedruckt wurde, heißt es: „Ueber den Beyfall, den die Vorstellung des Hamlet in Hamburg fand, werden Sie sich nicht so sehr wundern, da Sie eben zu der Zeit hier waren, als Götz von Berlichingen gespielt wurde und einigen Vorstellungen desselben beywohnten.

[1] Nach diesem Bericht wäre „Clavigo" zuerst am 21. August aufgeführt.

[2] Vgl. J. W. Braun, Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Berlin 1883. S. 113 f.

Damals sahen Sie auch das Schauspielhaus ganz angefüllt, sahn wie überhaupt die Stille und Aufmerksamkeit herrschten, hörten aber auch hinterher die schiefen Urtheile über das Stück und über die Schauspieler. Der Tadel und das Mißfallen nahmen so sehr zu, daß, da es zum letzten male gespielt wurde, wenig Zuschauer sich einfanden." Beide Männer, die das damals gewiß schwierige Unternehmen gewagt hatten, Goethes Götz auf die Bühne zu bringen, Schröder und Koch, mußten sich von dem „Kunstrichter" Friedrich Nicolais zwei Jahre nachher sagen lassen, daß diese ersten Aufführungen der Goetheschen Dichtung mehr ein Beweis seien „von dem sehr zu entschuldigenden Eifer unsrer Theateraufseher für ihren Vortheil, als von der Schicklichkeit des Stücks zur Aufführung."[1]

Wie J. Fr. Schütze berichtet, wurde Götz in Hamburg bis Ausgang November viermal mit großem Beifall wiederholt. „Dann aber schien die Schaulust sich zu mindern, es ward seltner gegeben, und hat im Ganzen der Direction die Kosten nicht eingebracht."[2] Nach Meyers Darstellung gefiel Götz schon bei den ersten Hamburger Aufführungen „nur im Einzelnen, nicht im Ganzen, konnte selbst nach Jahren nur selten wiederholt werden und entsprach der darauf gewandten Mühe und den Kosten wenig. Es ist immer mit Fleiß und Anstrengung, wenn auch nicht ganz so vollkommen als in seiner Neuheit, doch gewiß nicht schlechter, und nach meiner Ueberzeugung besser als anderswo gegeben, und doch nie Zugstück geworden. Selbst zu einer Zeit nicht, in welcher Shakespeare, Schiller und Babo die Zuschauer an diese Schauspielgattung gewöhnt hatten und nicht regelmäßigern Zulauf fanden." Meyer findet die Ursache des nur mäßigen Beifalls, den Götz fand, im Stoff und seiner Behandlung, die wie es scheine, „dem unterrichteten Leser besser zusagen als dem Haufen" und meint, daß diesen die Gestaltung, welche Goethe ihm zuerst gegeben, „wo, dem Vernehmen nach, Adelheid und Franz länger vor seinen Augen verweilten", mehr angezogen haben würde. Es ist also der Vorschlag schon 1819

[1] Vgl. Allgem. d. Bibliothek 1776, 27. Bd. 2. Stück. S. 361.

[2] Vgl. Hamburgische Theatergeschichte. S. 418.

gemacht, der in Berlin 1890 durch O. Devrient zur Ausführung gekommen ist.

Der Licentiat Wittenberg erklärte 1784: „Göthe ist mir ein Mann von großen Talenten; dennoch haben wir ihm den jetzigen verderbten Geschmack zuzuschreiben. Sein Götz von Berlichingen ist, so zu reden, der Vater unserer jetzigen dramatischen Ungeheuer."[1]

Die späteren Versuche F. L. Schröders, Goethes Jugenddichtung in Hamburg zur Geltung zu bringen, gelangen nicht, und als F. L. Schmidt, fünf Jahre nach Schröders Tode am 28. August 1821, diese Versuche erneuerte und im alten engen Theater Goethes Götz von Berlichingen „in neuer Bearbeitung des Verfassers" als „dramatisches Gemählde des Mittelalters" aufführte, wurde das Stück „trotz vortrefflicher Darstellung" — am 72. Geburtstage Goethes — in Hamburg ausgezischt. Wenn es auch „Gottlob nicht die Stimme des Publikums, sondern nur Einzelner war, welche sich so aussprach" — schmachvoll blieb der Vorgang immerhin. Dies berichtet uns Schmidt selbst in seinen von H. Uhde herausgegebenen Denkwürdigkeiten.[2] Er schließt seine Mitteilung mit den Worten: „Hamburg hatte den traurigen Ruhm, abermals ein dramatisches Meisterstück zu Grabe getragen zu haben. In der That erzielte die zweite Vorstellung des Götz nicht mehr als 382, die dritte nur 233 Mark Einnahme, und je länger, je mehr stand es bei mir fest, daß ähnliche erhabene Dichtungen in Hamburg uns lediglich leere Häuser machten." — Einen sehr schätzenswerten Bericht über diese denkwürdige Vorstellung des Götz, in dessen Eingang der erwähnte bedauernswerte Vorfall ebenfalls konstatiert ist, giebt Fr. G. Zimmermann in seinen „Dramaturgischen Blättern für Hamburg".[3] Die Schuld wurde erst 1827 im neuerbauten Stadttheater, das am 3. Mai mit Goethes Egmont eingeweiht ward, gesühnt. „Am 30. Dezember fand eine Wiederholung des Götz von Berlichingen im neuen Hause statt, auf breiter, schöner Bühne, welche die Entfaltung des ritterlichen Glanzes nicht hinderte.

---

[1] Vgl. Archiv für Litt.-Gesch. XIII. 416.

[2] Hamburg 1875. Bd 2. S. 159 ff.

[3] Hamburg 1821. Bd. 2. S. 170 ff.

— Das Publicum war zahlreich herbeigeströmt, und so galt die Aufführung der sechs Jahre vorher abgelehnten Dichtung den ernsten Theaterfreunden als ein Fest; es wurde ihnen wohl und warm in Goethes Nähe"[1]

Seitdem ist „den ernsten Theaterfreunden" noch oft „wohl und warm in Goethes Nähe" geworden, wenn sein „erster einziger ewiger Götz" aufgeführt wurde. Goethe konnte sich auf seine „gute Natur" verlassen. Wenn er auch ein Menschenkind mit vielem Gebrechen ist, so ist er doch immer der besten einer. Götz ist eben, wie der Dichter des Faust noch im späten Alter bekannte, Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein; er wird auch in der Zukunft „fortkommen und dauern".

---

[1] Vgl. H. Uhde, Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Stuttgart 1879. S. 43 f.

Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Josef Schreyvogel (gen. West).

Von

Eugen Kilian.

Gelegentlich einer Aufführung des Götz von Berlichingen auf dem Hamburger Theater vom Jahre 1821 schreibt F. G. Zimmermann in seinen „Dramaturgischen Blättern"[1] über die ersten Versuche, das Stück auf die Bühne zu bringen: „Übrigens war es nicht nur in Berlin und Wien allein, daß der Götz gegeben worden war: auch sonst noch wurden Versuche und Speculationen damit gemacht, und man reckte und zerrte den alten steifen Reitersmann hier in diese, dort in jene andere Form, je nachdem man glaubte, ihn bühnengerecht machen zu können."

Demnach müßte Götz von Berlichingen schon in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts in Wien gegeben worden sein. Allein diese Angabe des verdienstvollen Hamburger Dramaturgen scheint auf einem Irrtum zu beruhen. Die erste Aufführung des Stückes in Wien fand vielmehr, soweit bekannt, erst am 13. März 1810 statt.[2] Und zwar war es nicht das Burgtheater, sondern das Theater an der Wien, dieselbe Bühne, wo Kleists Käthchen am 17. März 1810 erstmals in der Kaiserstadt zur Aufführung kam, das den Wienern die Bekanntschaft mit Goethes Götz als Bühnendrama vermittelte. Über die Einrichtung, die dieser Aufführung von 1810 zu Grunde lag, einer Arbeit des Regisseurs und

[1] F. G. Zimmermann, Dramaturgische Blätter. (Hamburg 1821 bis 1827.) II. S. 218.

[2] Ich verdanke das Datum einer gütigen Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Litzmann aus einer ebenfalls für die Theatergeschichtlichen Forschungen bestimmten Geschichte des Theaters an der Wien von Aug. Schmidt.

Schauspielers Franz Grüner, hat Paul Seliger kürzlich in der „Gegenwart"[1] berichtet.

Erst zwanzig Jahre nach dieser ersten Aufführung, am 11. März 1830, thaten sich die Pforten der ersten Wiener Bühne, der Kaiserlichen Hofburg, Goethes Jugenddrama auf.

Die Pflege der Werke unserer beiden Dichterheroen war bis in die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts herein nicht die starke Seite des Burgtheaters gewesen. Schreyvogel nennt in dem von ihm unter dem Pseudonym Thomas und Karl August West herausgegebenen Wiener Sonntagsblatte von 1807[2] als einzige Stücke Schillers und Goethes, die in Wien bisher zur Aufführung gekommen seien, Clavigo (1786), Fiesko (1787), Iphigenie (1800) und Jungfrau von Orleans (1802). Dann heißt es: „Außer diesen wenigen Versuchen, zu denen man noch die Aufführung der Geschwister (1787—1805) rechnen mag, ist nichts bekannt geworden, was geschehen wäre, um den Theatern Wiens den Besitz zweier Genies zu verschaffen, welche Deutschland und die Welt als die ersten ihrer Zeit erkennt."

Das Verdienst, Götz von Berlichingen dem Repertoire des Burgtheaters gewonnen zu haben, gebührt dem Manne, dessen Name mit dem Aufschwung dieses Instituts zur Bühne ersten Ranges unzertrennlich verbunden ist: Josef Schreyvogel, der von 1814 bis 1832 unter dem Titel eines k. k. Hoftheatersekretärs die künstlerische Leitung des Burgtheaters in Händen hatte. Es ist bekannt, daß Schreyvogel während seiner 18jährigen Direktionsführung unablässig bemüht war, das Repertoire auf eine höhere Stufe zu heben, dasselbe vor allem zu erweitern nach Seite der klassischen Dramen, in deren Pflege das Burgtheater damals weit zurückstand hinter den maßgebenden deutschen Bühnen. Schon 1807 schrieb Schreyvogel darüber im Sonntagsblatt:[3]

---

[1] Eine alte Bühnenbearbeitung des Götz. („Gegenwart" 1890, No. 36.)

[2] Wieder abgedruckt in den Gesammelten Schriften von Thomas und Karl August West (Braunschweig 1829), 2. Abteilung. 1. Teil. S. 335. Vgl. dazu: Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien 1876.

[3] Ges. Schriften. II. 1. S. 337.

„Alle bedeutenden Bühnen Deutschlands außer der unsrigen haben diese Umstände benutzt und das Repertoire der Tragödie erhebt sich überall auf einer neuen Grundlage, wovon Lessings, Goethes, Schillers und Shakespeares Werke die Hauptbestandteile ausmachen. Eine solche Grundlage von klassischen Stücken ist durchaus notwendig, um ein Repertoire überhaupt zu bilden. Wo diese Basis fehlt, kann auch das bessere Neue keinen Bestand haben, und alle Bemühungen und Erfolge im Einzelnen müssen spurlos vorübergehen."

Von Goethe waren vor Schreyvogels Zeit nur Clavigo, Iphigenie und Geschwister vorübergehend zur Aufführung gelangt. Als Clavigo im Jahre 1807 neu aufgenommen wurde, begrüßte dies der Herausgeber des Wiener Sonntagsblattes mit freudiger Erwartung:[1] „Clavigo soll uns willkommen sein; aber wir hoffen, daß Iphigenie, Tasso, Egmont ihm nach nicht langer Zeit folgen werden. Ich wiederhole es: auf klassische Werke muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll."

Die hier ausgesprochene Hoffnung sollte sich zuerst an Egmont verwirklichen, der am 24. Mai 1810 erstmals die Bretter des Burgtheaters beschritt. Ihm folgte dann unter Schreyvogels Direktion am 2. Mai 1815 die Wiederaufnahme der Iphigenie, am 4. Oktober 1816 die Erstaufführung von Torquato Tasso.

Auf Götz von Berlichingen scheint man zunächst die Blicke noch nicht gerichtet zu haben. Daß Schreyvogel diese Dichtung indessen sehr hoch stellte, ja sogar dramatischen Charakter derselben zusprechen zu müssen glaubte, zeigt eine Äußerung des Sonntagsblattes von 1807, wo der Behauptung einiger Kunstrichter widersprochen wird, Goethes Talent neige sich mehr zur epischen als zur dramatischen Gattung.[2] „Die ersten Werke des Dichters haben alle in hohem Grad den dramatischen Charakter. Im Götz von Berlichingen schreitet die Handlung, ungeachtet der Breite des historischen Stoffes und der gänzlichen Ungebundenheit der äußeren

[1] A. a. O. II. 1. S. 338 ff.
[2] A. a. O. II. 1. S. 340.

Form, mit beinahe theatralischer Bewegung und Stätigkeit vorwärts. Alles ist gegenwärtig, lebt und greift in einander: das Ganze zieht in rascher, ununterbrochener Folge, wie die wechselnden Bilder eines Zauberspiegels, vor der Anschauung des Lesers vorüber. Götz ist ein Trauerspiel voll Zusammenhang und Wirkung, für eine Schaubühne gedichtet, deren Theatermeister ein Magier oder, in dessen Ermangelung, die Einbildungskraft der Leser ist."

In den letzten Worten sind allerdings zugleich die Schwierigkeiten angedeutet, mit denen eine scenische Vorführung des Götz zu kämpfen hat; man wird wohl nicht irren, wenn man darin den Grund erkennt, weshalb Schreyvogel so lange zögerte, den übrigen Dramen Goethes auch Götz von Berlichingen folgen zu lassen. Endlich aber wurden die Bedenken überwunden, und am 11. März 1830 gelangte Götz von Berlichingen an der Burg zur erstmaligen Aufführung.

Heinrich Anschütz erzählt in seinen Erinnerungen,[1] daß man das Stück damals nach der zweiten Bearbeitung des Verfassers gegeben habe, während Goethes letzte Theatereinrichtung erst vier Jahre später zur Darstellung gelangt sei. Diese Nachricht ist in hohem Grade interessant. Sie berechtigt zu dem Schlusse, daß Götz damals nach einer eigenen, in Wien entstandenen Bühnenbearbeitung gegeben wurde.

Als ich mir von der Direktion des K. K. Hofburgtheaters diesbezügliche Auskunft erbat, wurde mir in der liebenswürdigsten Weise das handschriftliche Soufflierbuch jener ersten Aufführung zur Verfügung gestellt.

Das mir vorliegende Manuskript (763 N I der Bibliothek des K. K. Hofburgtheaters) enthält die Bühnenbearbeitung des Götz, nach welcher derselbe vom 11. März 1830 bis zum 6. Januar 1833, im ganzen fünfmal, an der Burg gegeben wurde. Zu Grunde gelegt ist, wie Anschütz richtig überliefert, des Dichters zweite Bearbeitung, d. h. die Ausgabe von 1773. Der Verfasser dieser Bühneneinrichtung ist Schreyvogel; die Zeit der Entstehung

[1] Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. (Wien 1866.) S. 366.

das Jahr 1829. Unter dem Titel des Buches „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Historisches Schauspiel in sechs Akten von Goethe. 1829.“ findet sich die eigenhändige Bemerkung des Dramaturgen: „Für das k. k. Hofburgtheater. Schreyvogel. m. p.“

Jeder Versuch, dem Koloß von 1773 eine bühnenfähige Gestalt zu geben, ist dramaturgisch von Interesse. Leider ist von den mannigfachen Bearbeitungen, in denen der Götz von 1773 in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts auf den deutschen Theatern erschien, bis jetzt erst die eine Mannheimer Bühnenbearbeitung von 1786 in vollständiger Gestalt bekannt geworden.[1] Wenn schon diese in vielen Beziehungen sehr mangelhafte Einrichtung des Stückes dramaturgisches und litterarhistorisches Interesse beanspruchen konnte, so muß dies in viel stärkerem Maße der Fall sein bei einer Bearbeitung, als deren Verfasser uns Schreyvogel entgegentritt, ein Mann von hervorragender Intelligenz und gründlicher litterarischer Bildung, einer der verdienstvollsten Dramaturgen seiner Zeit. Man wird mit Recht darauf gespannt sein, wie Schreyvogel, der als Bearbeiter spanischer Dramen so Vorzügliches leistete in seinen noch heute auf unseren Bühnen heimischen Bearbeitungen von Calderons Leben ein Traum und Moretos Donna Diana, der schwierigen Aufgabe, das epische Gefüge des Götz von 1773 in ein brauchbares Bühnendrama zu verwandeln, sich entledigte.

Aber abgesehen von dem Interesse, das diese Bearbeitung schon durch den Namen des Verfassers beanspruchen muß, sind die Wiener Aufführungen des Stückes von 1830—1833, ebenso wie die der Grünerschen Einrichtung von 1810, auch in anderer Beziehung merkwürdig. Daß für alle Darstellungen des Götz, die vor dem Jahre 1804 stattfanden, eine eigene, auf dem Texte von 1773 beruhende Bühneneinrichtung hergestellt werden mußte, ist selbstverständlich. Die Entstehung und Aufführung der beiden Wiener Einrichtungen aber fällt

[1] Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786. Herausgegeben von E. Kilian. (Mannheim 1889.)

in eine Zeit, wo längst des Dichters Bühnenbearbeitung vorhanden war.

Dieselbe kam allerdings erst 1832 in den nachgelassenen Werken an die Öffentlichkeit, wurde aber handschriftlich an die Bühnen, welche Götz seit 1804 zur Aufführung brachten, versendet. Zwar fand das Stück im allgemeinen in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts auf den Bühnen noch keine große Verbreitung. Darauf deutet des Dichters Äußerung im Morgenblatt von 1815[1]: „Da es [Götz von Berlichingen] auf wenigen Theatern aufgeführt wird, so möchte wol hier der Gang des Stückes kürzlich zu erzählen und die Grundsätze, nach welchen auch diese Redaktion bewirkt worden, im Allgemeinen anzudeuten sein."

Immerhin wurde Goethes Bühnenbearbeitung von 1804 im Laufe der Jahre von den bedeutenderen Theatern zur Aufführung angenommen. In Berlin erschien sie schon im Jahre 1805,[2] in Mannheim 1811,[3] in Karlsruhe 1820. 1821 wurde Götz in der neuen Bearbeitung in Hamburg zum ersten Male aufgeführt,[4] 1825 in München.[5]

Jedenfalls ist im allgemeinen mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß überall, wo Götz von Berlichingen nach 1804 in Scene ging, des Dichters Bühnenbearbeitung benutzt wurde. Eine Ausnahme hiervon machen die Wiener Bühnen. Wie Grüner, so zog es auch Schreyvogel vor, statt wie die übrigen Bühnen Goethes

---

[1] Über das deutsche Theater. Bei Hempel. XXVIII. S. 724.

[2] Zimmermann schreibt in seinen Dramaturgischen Blättern (II. S. 219) gelegentlich der Hamburger Aufführung von 1821: „. . Dieser Götz von Berlichingen, wie wir ihn hier zuletzt gesehen haben, wurde als „neue Bearbeitung" in Berlin bereits 1805 einige Male gegeben, ruhte dann bis 1809, wo er der Zeit gemäß mit großer Teilnahme wieder gesehen wurde, verließ dann abermals auf einige Zeit die Bühne, bis er vor einigen Jahren auch dort aufs Neue wieder hervorgetreten ist." Vgl. Dramaturg. Wochenblatt für Berlin. 2. halber Jahrgang 1816. S. 6.

[3] Vgl. E. Hermann, Das Mannheimer Theater vor hundert Jahren. (Mannheim 1886.) S. 66.

[4] Vgl. Zimmermann, a. a. O. II. S. 161 ff.

[5] Vgl. Grandaur, Chronik des Königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. (München 1878.) S. 101.

Einrichtung zu übernehmen, sich selbst an eine Bearbeitung des alten Götz von 1773 zu wagen.

Was waren die Gründe, die Schreyvogel veranlaßten, von dem allgemeinen Theaterbrauche abzuweichen? Die Annahme, daß der Dramaturg Goethes Bearbeitung nicht gekannt oder gar keine Kenntnis von deren Existenz gehabt habe, ist bei einer Persönlichkeit wie Schreyvogel ausgeschlossen. Außerdem äußert er selbst im Sonntagsblatt von 1807[1]: „Es ist wahr, die zwei ersten Dichter der Nation haben die Aufführung ihrer Werke den Theatern selbst nicht leicht gemacht. Bald ist es der Stoff, bald die Form dieser Werke, welche der Darstellung auf der Bühne widerstrebt. Goethe besonders hat bei seinen dramatischen Dichtungen erst spät an das Theater gedacht; aber er dachte doch daran und unterließ hinterher nichts, um seine Dramen, so gut es anging, für die Bühne einzurichten.“ Diese letztere Äußerung kann sich nur auf die Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen beziehen.

Will man somit nicht annehmen, daß Schreyvogel aus finanziellen Gründen dem Ankauf des Goetheschen Werkes durch Herstellung einer eigenen Bearbeitung ausweichen wollte, so können es nur künstlerische Erwägungen gewesen sein, die den Dramaturgen veranlaßten, von der Annahme der Goetheschen Einrichtung Abstand zu nehmen. Man wird nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß Schreyrogel in Goethes Bühnenbearbeitung einen Mißgriff des großen Dichters zu erkennen glaubte und sich deshalb entschloß, selbst das Stück für die Bühne einzurichten, im engen Anschluß an den Text von 1773. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Thatsache, daß Schreyvogel in seiner Arbeit in der That eine Reihe der Mißgriffe glücklich vermieden hat, die Goethes Bearbeitung zum Vorwurf gemacht werden können. Ließ sich Schreyvogel bei seinem Verfahren wirklich von solchen Erwägungen leiten, so wirft dies ein sehr scharfes Licht auf die Gestalt des Wiener Dramaturgen. Wenn man bedenkt, daß Goethe 1829 noch unter den Lebenden weilte, daß seine Bearbeitung besonders durch die Weimaraner Aufführungen nun doch einmal als die von dem

[1] Ges. Schriften. II., 1. S. 336.

Meister sanktionierte Bühnengestalt des Stückes gelten mußte, daß dieselbe gerade vom theatralischen Standpunkt sehr viel glänzende und bestechende Seiten zeigte, so wird zuzugeben sein, daß eine seltene Selbständigkeit des Urteils, eine gewisse Kühnheit der Initiative dazu gehörte, um eine Aufführung des Götz nach einer andern als der allgemein auf den Bühnen üblichen Bearbeitung zu versuchen.

Ich gebe im Folgenden das Scenarium der Schreyvogelschen Einrichtung mit allen wesentlichen Veränderungen und Zusätzen des Bearbeiters. Kleine Änderungen und Striche lasse ich hier beiseite. Soweit dieselben charakteristisch sind für die Wiener Zensur, werden sie weiter unten im Zusammenhang eingehende Berücksichtigung finden. Die Citate (W) beziehen sich auf die Weimaraner Ausgabe (daselbst Band 8).

Akt I.

1) Schwarzenberg in Franken. Herberge.

Metzler. Link. Bambergische Reiter. Wirt.
Berliching'sche Reiter.

W S. 5.

Die Rolle von Sievers spricht Link.

2) Herberge im Wald.

Götz. Nachher **Georg.**
Martin.
Knechte.

W S. 9.

3) Jaxthausen. Götzens Burg.

Elisabeth. Maria. Karl.
Reiter.
Götz. Weislingen.

W S. 18.

Die Märchenerzählung fehlt. Nach Karls Eingangsworten sagt

Maria: Ein andermal, kleiner Schelm, und da will ich hören, ob du acht giebst.

Der Akt schließt mit Karls Ladung zu Tische.

Akt II.

1) Jaxthausen.

Maria. Weislingen.
Götz. Elisabeth.
Franz.

W S. 42.

2) Bamberg. Ein Saal.

Landgraf (= Bischof). **Adelheid. Liebetraut. Hofleute.**

W S. 53.

Schachscene ohne Liebetrauts Lied.

3) Jaxthausen.

Götz. Selbitz.
Georg.

Verbindung von W S. 57 mit W S. 61.

Auf Götzens Worte: .... warum er uns noch nicht öffentlich Vorschub thun darf.

folgt:

Selbitz. So?

Götz. Doch ist's eine Weile genug, daß er nicht wider uns ist. Der Landgraf ist ohne ihn, was der Hermelinrock ohne den Grafen. In einigen Tagen ist's in Bamberg kein Geheimniß mehr, daß Weislingen mein Schwager wird; dann haben wir keinen Grund mehr, rückzuhalten.

Selbitz. Euer Schwager? Das machte sich schnell.

Götz. Ich erwarte jeden Augenblick meinen Georg zurück, der mir von Weislingen die Nachricht bringt, wann er seine Braut abzuholen kommt. Seht, da ist der Junge schon.

Vorige. Georg.

Götz. Nun Georg! Welche Botschaft bringst du von Ritter Adelbert?

Georg. Keine, Herr! Ich hab' den Ritter nicht zu Hause getroffen.

Götz. Wie? Du hast ihn nicht angetroffen?

Georg. Er war tags vorher mit Liebetraut nach Bamberg geritten, und zwei Knechte mit.

Götz. Nach Bamberg? Mit Liebetraut? Ich seh' nicht ein, was das geben soll.

Selbitz. Ich wohl. Eure Versöhnung war ein wenig zu schnell ꝛc.

W S. 61.

Nach Götzens Worten: .... als wenn's Ratten und Mäuse wären.

schließt die Scene, wie folgt:

Götz (zu Selbitz). Indessen machen wir uns auf nach dem Spessart.

Selbitz. Ich bin bereit.

Götz. Die Kaufleute von Bamberg und Nürnberg, die von der Frankfurter Messe kommen, müssen da durch. Wir werden einen guten Fang thun.

Selbitz. Will's Gott! (Alle drei ab.)

4) Bamberg. Vorzimmer der Adelheid.

Adelheid. Kammerfräulein.
Liebetraut.
Landgraf. Weislingen. Page.
Franz.

Verschmelzung von W S. 58 und W S. 62.

Anfang:

Adelheid. Er ist da! sagst du? Ich glaub' es kaum. ɪc.

Nach Liebetrauts Worten: .... werde er das leicht enden können. folgt:

Adelheid. Wohl!

Liebetraut. Der Landgraf wird ihn euch bringen. Er hofft alles von diesem Besuch. Weislingen denkt heute wieder wegzugehen. Es ist nun an euch, ihm die Lust dazu vergehen zu machen.

Adelheid. Ich erwarte sie. (Liebetraut geht ab.) Mit einem Herzen, wie ich selten Besuch erwarte. Komme, Margareth! Wir wollen uns zu seinem Empfang vorbereiten. (Ab mit dem Fräulein in das Nebenzimmer.)

Der Landgraf. Weislingen. Ein Page Adelheids, der die Thür öffnet.

Landgraf (zum Pagen). Melde den Ritter bei deiner Frau!
(Der Page geht ins Nebenzimmer ab.)

Weislingen. Ihr seid mißmutig, gnädiger Herr.

Landgraf. Ich bin's; und hab ich nicht Ursache? Du willst dich nicht länger halten lassen!

ɪc. W S. 62.

Nach Weislingens Worten: Und ich weiß nicht, was ich sagen soll. kommt der Page zurück, und es folgt:

Page. Meine Frau erwartet euch.
(Geht durch die Mittelthür ab.)

Landgraf (zu Weislingen). Geht allein zu ihr. — Es verdrießt mich, Menschen zu sehen.
(Ab in sein Zimmer.)

Weislingen (geht in Gedanken und unentschlossen einige Male im Saale auf und ab.)

Franz (durch die Mittelthür).

Franz. Gnädiger Herr! —

Weislingen. Was ist?

Franz. Gehn wir denn wirklich?

Weislingen. Noch diesen Abend.

Franz. Mir ist, als wenn ich aus der Welt sollte.

Weislingen. Mir auch, und noch dazu, als wüßt' ich nicht wohin! Halt' die Pferde bereit. Sobald ich Abschied genommen, gehn wir.

(Geht in die Zimmer der Adelheid und Franz durch die Mitte ab.)

5) Zimmer der Adelheid.

Adelheid. Kammerfräulein.
Weislingen.
Franz.

Verschmelzung von W S. 64 und W S. 69.

Anfang:

Fräulein. Ihr seht blaß, gnädige Frau. Dieser Besuch, von dem wir so viel erwarteten, hat Euch verstimmt.

Adelheid. Ich lieb' ihn nicht und wollte doch, daß er bliebe. ꝛc.

Nach Weislingens Abgang folgt:

Adelheid. Mich wiedersehen? Dafür wollen wir sein. Margarethe, wenn er kommt, weis' ihn ab! Ich bin krank, habe Kopfweh, ich schlafe.

Fräulein (gegen die Thür horchend). Er kommt zurück.

Adelheid. Weis' ihn ab! Wenn er noch zu gewinnen ist, so ist's auf diesem Weg. (Schnell ab.)

Kammerfräulein. Weislingen. Gleich nach ihm **Franz.**

Weislingen (rasch eintretend). Nur zwei Worte noch. — Wo ist eure gnädige Frau?

Fräulein. Sie ist krank und kann euch nicht sehen, Herr Ritter.

Weislingen. Sei gütig, schönes Kind, melde mich ihr.

Fräulein. Vergebt, ich darf nicht; sie will euch nicht sehn. (Geht ab.)

Weislingen (in Gedanken für sich). Sie will mich nicht sehn?

Franz. Der Landgraf wartet. Es wird Nacht. Soll ich die Pferde satteln?

ꝛc. W S. 69.

Mit Weislingens Monolog schließt der Akt.

Akt III.

1) Im Spessart. Herberge.

Götz. Selbitz. Georg. (Kommen im Gespräch hervor. Im Hintergrunde mehrere Reiter um einen Tisch sitzend und trinkend.) Später der **erste Reiter.**

W S. 70 mit Benutzung des Schlusses von W S. 76.

Nach Götzens Worten: .... Arme Marie! Wie werd' ich dir's beibringen!

folgt:

Selbitz. Ich wollte lieber mein ander Bein dazu verlieren, als so ein Lumpenhund sein.

Der erste Reiter (eilig eintretend).

Reiter. Die Nürnberger sind im Anzug.

Götz. Wo?

Reiter. Wenn wir ganz sachte reiten, packen wir sie zwischen Beerheim und Mühlbach im Wald.

Selbitz. Trefflich!

Götz. Willkommene Botschaft! Das wird mir die Grillen vertreiben. Auf, Kinder, zu Pferde! Georg, du reitest mit.

Georg. Herrlich! Wär' doch der Weisling dabei, er sollte den Reitersjungen kennen lernen! (Alle ab.)

2) Bamberg. Zimmer der Adelheid.

Adelheid. Weislingen.

Page.

Franz.

Verschmelzung von W S. 72 und W S. 89.

Nach Weislingens Worten: .... Auch, Adelheid, sind wir nicht so träg, als du meinst.

folgt:

Weislingen. Unsere Reiter sind verstärkt und wachsam, unsere Unterhandlungen gehen fort, und die Anträge, die wir an den Kaiser und die Fürsten nach Augsburg sandten, sind der Entscheidung nahe. Ich erwarte den Boten, der mir den Befehl zum Aufbruch der Exekution wider Götz und den Herzog überbringt.

Adelheid. Ist das so?

Weislingen. Franz könnte schon hier sein. Ich verlaß euch dann auf längere Zeit. Wenn ich eine Hoffnung mitnehmen könnte!

ꝛc. W S. 75.

Nach Weislingens: Zauberin!

tritt der Page ein.

Page. Durchlaucht der Landgraf verlangt dringend nach euch, Herr Ritter. Es sind zwei Boten von Augsburg angekommen in größter Eil'.

Weislingen. Das ist die entscheidende Nachricht. — Wo sind die Boten?

Page. Seine Durchlaucht ließ sie an sein Krankenbett kommen. Sie sind noch in seinem Kabinett.

Weislingen. Lebt wohl, Adelheid! Nun sollt ihr bald zufrieden mit mir sein. (Schnell ab.)

Adelheid. Sahst du die Boten? Ist Franz dabei?

Page. Ja, gnädige Frau, und ein Diener des Liebetraut. Die armen Jungen waren lauter Glut und ganz mürbe von dem gewaltigen Ritt. Franz

sagte, er müßte noch heute wieder fort, und auch sein Herr. Es gehen wichtige Dinge vor.

Adelheid. So scheint's. Hatte Liebetrauts Knabe keine Briefe für mich?

Page. Weiß nicht, gnädige Frau.

Adelheid. Geh', laß mich allein. (Page geht ab.)

Adelheid. Dann Franz.

Adelheid (allein). Gut, wenn du gehst, Weisling; dann haben wir Raum. Armer Schwächling! Du bist nicht gemacht, das Herz einer Adelheid auszufüllen. Aber du dienst meinen Absichten, und darum halt' ich dich fest. — Ob Liebetraut meinen Auftrag ausgerichtet? Fast wollt' ich, er hätt' es nicht; der schlaue Unterhändler sieht zu tief in mein Spiel. — Wenn dagegen Franz — wer kommt? — er ist es selbst.

Franz (tritt ein). Verzeiht, gnädige Frau! Es war niemand da, mich anzumelden.

Adelheid. Willkommen, Franz! Was bringst du?

Franz. Mein Herr läßt euch sagen, daß er auf der Stelle fort muß. Beide Exekutionen brechen morgen mit dem frühesten auf.

Adelheid. Also wirklich?

Franz. Ja, und mein Herr hat die Freude, gegen eure Feinde zu zu ziehen. Er ritt auf sein Schloß, um seine Leute aufzubieten. Ich wollte gleich mit, so gern ich zu euch gehe. Auch will ich ohne Säumen ihm nach, um bald mit fröhlicher Botschaft wiederzukehren. Mein Herr hat mir's erlaubt. Zum Abschied befahl er mir, eure Hand zu küssen.

rc. W S. 89 bis zum Schluß.

3) Zimmer in Götzens Burg.

Sickingen. Götz.
Georg.
Lerse.

Verschmelzung der drei Jaxthausen-Scenen W S. 84, W S. 86, W S. 90.

Nach Sickingens Worten: .... Laßt uns zu ihr!

folgt:

Götz. Ich will voraus, euch ihr anzukündigen. Sie ist etwas eigen; euer unvermuteter Antrag wird sie in Verlegenheit setzen. Es kann nicht schaden, sie darauf vorzubereiten.

Sickingen. Auch das, wenn ihr meint. Ich will indes hier auf euch warten. (Götz geht ab).

Sickingen (allein). Er hat recht. Der Weislingen ist ganz der Mann, sich in ein unerfahrenes Mädchenherz einzuschmeicheln. Aber sie ist brav und hat den Wetterhahn kennen gelernt. Ich brauche den Vergleich nicht zu scheuen, denk' ich. Gott sei Dank, daß ich mich gegen ihn stellen darf. — Sie wird sich bedenken; desto besser. Es mag eine Zeit lang kochen. Bei

Mädchen, die durch Liebesunglück gebeizt sind, wird ein Heiratsvorschlag bald gar.

(Trompeten von außen.)

Was ist das?

(Er tritt an's Fenster.)

Ein Auflauf im Hof? Zwei fremde Knappen, wovon einer das Reichsfähnlein trägt? — Ist's ein Fehdebrief? — Sind die Nürnberger im Anzug?

Götz. Gleich nach ihm **Georg.**

Sickingen. Was bringt ihr, Schwager? Was bedeutet der Rumor da unten?

Götz. Das weiß ich selbst noch nicht. Aber euer Gewerbe steht gut, Sickingen. Euer Antrag hat Marien überrascht, aber nicht unangenehm, wie es scheint. Sie schätzt' euch immer hoch. Laßt dem Mädchen ein wenig Zeit, und sie ist euer.

Sickingen (seine Hand schüttelnd). Ich danke dir, Bruder!

Georg (tritt ein).

Götz. Nun, Georg, was giebt's?

Georg. Ein Reichsherold überbrachte diesen Brief.

Götz (öffnet und liest das Schreiben).

Sickingen. Ein Reichsherold? Wirklich? Was kann das sein?

Götz (nachdem er gelesen). In die Acht erklärt!

 ꝛc. W S. 86.

Nach Sickingens Worten: .... zwanzig Reiter zu euch stoßen lassen.

folgt:

Götz. Gut! Selbitz, der in die Acht mit eingeschlossen ist, wird bald hier sein. Du, Georg, biete meine Knechte in der Nachbarschaft auf.

(Georg ab.)

Lieber Schwager, wenn meine Leute beisammen sind, ꝛc.

Nach Sickingens Abgang tritt **Georg** ein.

Georg. Es ist ein Mann draußen, der mit euch sprechen will.

Götz. Wer ist's?

Georg. Ich kenn' ihn nicht; es ist ein stattlicher Mann mit schwarzen feurigen Augen.

ꝛc. W S. 90.

Die Worte, mit denen Götz die Scene schließt, heißen:

Kommt! die Hasenjagd soll nun angehn.

(Alle drei ab.)

4) Waldige Anhöhe mit einem verfallenen Wartturm.

Der **Hauptmann** an der Spitze des Exekutionszuges. Ein **Ritter.** Lerse. **Selbitz.** **Knechte.**
Götz. **Georg.** **Gefolge.**

Verschmelzung von W S. 99 und W S. 100.

Anfang:

Hauptmann (hinaussehend). Er hält auf der Haide ꝛc.

Nach den Worten des Ritters: . . . . einzeln wie Rietgras folgt:

Hauptmann. Mein Pferd! — Ihr Ritter, führt die Lanzenknechte durch den Wald. Ihr Andern folgt mir. Trompeter, blas'! Und ihr blast ihn weg!

(Alle ab. Entferntes Getümmel und zunehmender Schlachtlärm hinter der Scene. Das Theater bleibt einige Zeit leer. Zwischen dem von Musik begleiteten Getümmel hört man die Rufe:)

Selbitz (hinter der Scene rechts). Mir nach! Sie sollen zu ihren Händen rufen: Multiplizirt euch!

Lerse (ebenso von der linken Seite). Götzen zu Hülf'! Er ist fast umringt. Wir wollen die Haide mit ihren Distelköpfen besäen.

(Der Tumult dauert noch eine Weile fort und entfernt sich dann nach und nach.)

Selbitz (verwundet). **Zwei Reiter.**

Selbitz. Legt mich hierher und kehrt zu Götzen!

ꝛc. W S. 100.

Der Akt schließt mit den Worten von Götz:

Ein Glas Wein schmeckt auf so einen Strauß.

(Alle ab.)

Akt IV.

1) Zimmer in Götzens Burg.

Götz. Lerse. Erster Reiter.
Sickingen. Marie.
Götz. Elisabeth.
Georg. Reiter.

Verschmelzung der beiden Jaxthausen-Scenen W S. 104 und W S. 105.

Nach Sickingens Worten: Seid ruhig! Ich gehe nicht weg. kommt Götz mit Elisabeth zurück.

Götz. Gott segne euch ꝛc. W S. 105.

Die Scene schließt mit der Antwort Götzens an den Trompeter in folgender Form:

Aber der Hauptmann, sag's ihm, — der mag sich hängen lassen! (Wirft das Fenster zu, daß die Scheiben zusammenbrechen, und geht ab.)

2) Waffensaal in Götzens Burg. Im Hintergrunde eine große Tafel, zum Speisen gerichtet.

Lerse (mit Gewehr und einer Kugelform). **Ein Knecht.**
Georg.
Götz.
Elisabeth. Knechte.

Die Scenen der Belagerung W S. 111, W S. 113, W S. 118.

Nach Lerses Abgang kommt Elisabeth (mit zwei Knechten, die mit ihr den Tisch im Hintergrunde bestellen).

Götz. Du hast viel Arbeit, arme Frau.

Elisabeth. Ich wollt', ich hätte sie lange. Wir werden schwerlich aushalten können.

Götz. Wir hatten nicht Zeit, uns zu versehen.

Elisabeth. Und die vielen Leute, die ihr seither gespeist habt. Mit dem Wein sind wir schon auf der Neige.

Götz. Vielleicht brauchen wir weniger, als du denkst.

(Der Saal füllt sich nach und nach mit Knechten, die sich um den gedeckten Tisch stellen. Georg kommt zuletzt.)

Götz. Seid ihr alle hier? (Er setzt sich.) Komm, Frau, setz' dich zu mir. Nehmt Platz, Kinder! So bringt uns die Gefahr zusammen.

ꝛc. W S. 113.

Nach Götzens Worten: Nein! Frau, geh' mit Franzen; er hat dir was zu sagen.

geht Elisabeth mit Lerse ab.

Götz (zu einem Knecht). Führ' mein Pferd heraus. (Der Knecht geht ab. Zu den übrigen.) Habt ihr eure Büchsen? Nehmt die besten aus dem Rüstschrank: es geht in Einem hin. Komm, Georg. Wir wollen vorausreiten.

(Ab mit Georg und einigen Knechten. Sechs oder acht Knechte bleiben zurück und nehmen sich Gewehre aus dem Schranke, mit welchen sie, einer nach dem andern, abgehen. Nachdem die übrigen fort sind:)

Erster Reiter (noch vor dem Schranke). Ich nehme die.

ꝛc. W S. 118 bis zum Aktschluß.

Akt V.

1) Rathaus zu Heilbronn.

Kaiserliche Räte. Hauptmann. Ratsherren. Schreiber.
Gerichtsdiener. Götz.
Bürger.
Wächter.
Elisabeth.
Sickingen. Reiter.

Verschmelzung der beiden Rathausscenen W S. 121 und W S. 128.

Nach den Worten des Rates: Tretet ab, Götz!

folgt:

Götz (zurückgehend, sieht Elisabeth an der Thür und sagt heimlich zu ihr.) Geh' zu Sickingen, sag' ihm, er soll unverzüglich hereinbrechen. .... ꝛc. W S. 128 bis .... mit erstochen werden.

(Elisabeth ab. Götz folgt ihr.)

Rat. Was ist zu thun?

Ratsherr. Habt Mitleiden mit uns 2c. W S. 127.

Nach den Worten des Hauptmanns: .... Wir gewinnen im Nachgeben.

folgt:

(Trommelwirbel von außen und zunehmender Lärm.)

Erster Ratsherr. Hilf, Himmel, sie brechen herein! Mir ist's, als ob ich die Stadt schon in Flammen sähe!

Gerichtsdiener (am Fenster). Sie ziehen g'rad aufs Rathaus los.

(Alle Räte und Ratsherren stehen auf.)

Rat. Thut, wozu die Not euch zwingt. Wir ziehen uns zurück, um unsre Würde nicht preiszugeben.

(Geht mit den übrigen Räten ab.)

Erster Ratsherr. Steckt die weiße Fahne aus! Wir wollen ihnen einen Vergleich anbieten.

(Zu zwei anderen Ratsherren.)

Geht ihr mit dem Amtsboten, es Götzen zu sagen. Im Kastell erwarten wir die Antwort.

(Mit dem Hauptmann und den übrigen Ratsherren auf derselben Seite ab, von welcher die k. Räte abgingen. Nachdem der Saal geleert ist, öffnen sich die Hauptthüren, die man von Sickingens Reitern besetzt sieht.)

Sickingen und **Götz** (treten ein, hinter ihnen die zwei Ratsherren; letztere bleiben im Hintergrunde).

Sickingen (durch die Thür sprechend). Haltet die Ausgänge besetzt. Niemand wird herein- noch hinausgelassen.

Götz (mit Sickingen hervorkommend). Das war Hülfe vom Himmel!

2c. W S. 128.

Nach Sickingens Worten: .... laß uns einmal die Müh' übernehmen. schließt derselbe die Scene, indem er sich zu den Ratsherren im Hintergrunde wendet:

Ist's gefällig, ihr Herren, uns den Weg zu weisen?

(Alle ab.)

2) Zimmer der Adelheid.

Adelheid. Weislingen.
Franz.

Adelheid-Scene W S. 131.

3) Zimmer in Götzens Burg.

Götz. Elisabeth.
Lerse. Georg.

Jaxthausen-Scene W S. 136.

4) Freie Gegend in der Nähe von Götzens Burg.

(Man sieht in der Ferne zwei Dörfer brennen.)

Weiber. Alte (mit Kindern und Gepäck).

Link. Metzler.
Kohl. Wild. Max Stumpf. Bauern.
Götz. Lerse. Georg.
Metzler. Link.

Verbindung von W S. 139 mit W S. 143.

Anfang:

Flucht der **Bauern** (stumme Scene). Dann **Link.**

Link. Was sich widersetzt, niedergestochen! ꝛc.

Als Metzler und Link mit ihren Haufen abgegangen sind, kommen von der entgegengesetzten Seite Kohl, Wild, Max Stumpf.

Kohl. Gebt uns Bescheid, Herr Max, kurz und bündig.

Stumpf. Ihr könnt nicht verlangen, daß ich euer Hauptmann sein soll.

ꝛc. W. S. 143.

Der Akt schließt mit Links Worten:

Das wollen wir. Haben wir doch den großen Haufen auf unserer Seite.

(Alle ab.)

Akt VI.

1) Berg und Thal. Eine Mühle in der Tiefe. Dämmerung.

Weislingen. Franz. Bote.
Zigeuner.
Götz. Georg.
Unbekannter.
Link. Metzler. Kohl. Bauern.
Weislingen. Lanzenknechte.

Verschmelzung von W S. 146 und W S. 149
(mit Verwertung von Einzelnem aus der Zigeuner-Scene W S. 152).

Anfang:

Ein Trupp **Lanzenknechte** (seitwärts am Boden gelagert). **Weislingen** (kommt aus der Mühle) mit **Franz** und einem **Boten.**

Weislingen (zu den Lanzenknechten). Brecht auf! Wir ziehen gleich weiter. (Zum Boten.) Ihr habt's den anderen Herren auch angesagt?

Bote. Wenigstens sieben Fähnlein werden mit euch eintreffen, im Wald hinter Miltenberg. Die Bauern ziehen unten herum. Wenn ihr nicht eilt, erreicht euch ihr Vortrab; er folgt mir auf dem Fuße. Aber sie sind beinahe umringt. Überall sind Boten ausgeschickt,

ꝛc. W S. 146.

Nach Weislingens Worten: .... führt uns nun den nächsten und besten Weg!

folgt:

Bote. Hier links durch den Wald kommen wir ihnen g'rad' in den Rücken.

Weislingen. Auf denn! Frisch vorwärts!

(Alle ab.)

Zwei Zigeunerinnen (begegnen einander, die eine mit einem Kinde auf dem Rücken, die andere mit einem Tragkorbe).

Erste Zigeunerin. Woher des Wegs? Hast du brav geheischen?

ꝛc. W S. 152 bis: .... seither so gewohnt worden.

Dann:

Zweite Zigeunerin. Da kommen unsre Männer. Sieh, was sie bringen.

Drei Zigeuner.

Erste Zigeunerin. Wie geht's, Wolf? Bringst ja des Teufels sein Gepäck!

ꝛc. W S. 153.

(Hauptmann = erster Zigeuner, Wolf = zweiter Zigeuner, Sticks = dritter Zigeuner, Mutter = erste Zigeunerin.)

Nach den Worten der Zigeunerin: .... wollen's trocknen; gebt her! folgt:

Erster Zigeuner. Horcht! Pferde! Macht, daß wir ins Dickicht kommen Ziehn Bündische da herum; hier ist nicht gut sein.

(Alle ab in den Wald.)

Götz. Georg.

Götz (noch hinter der Scene). Hier von der Anhöhe muß man's deutlich sehn. Steig' herauf, Georg.

Georg (ebenso). Ich komme, Herr.

Götz (tritt auf mit Georg). Hilf, Gott! 's ist nur allzu wahr! Geschwind wieder zu Pferde, Georg! Miltenberg brennt. Halten sie so den Vertrag!

ꝛc. W S. 149 bis zum Schluß.

2) Zimmer in Götzens Burg.[1]

Elisabeth und **Lerse** (treten von verschiedenen Seiten ein).

Elisabeth. Ist der Knecht zurück, den ihr auf Kundschaft aussandtet?

Lerse. Noch nicht. Aber von Marien ist Nachricht da; sie wird kommen, heute noch. Ich bitte, beruhigt euch, gnädige Frau.

Elisabeth. Ach, Lerse, mir ist unaussprechlich bang! Sonst, wenn er auszog, rühmlichen Sieg zu erwerben, da war mir nicht weh ums Herz; doch jetzt — ich fürchte, von ihm zu hören, und fast nicht weniger, ihn wieder zu sehn.

Lerse. Ein so edler Mann —

---

[1] Da diese Scene unter Zugrundelegung der Jaxthausen-Scene W S. 147 und der zu Heilbronn spielenden Scene W S. 157 viele eigene Zuthaten des Bearbeiters enthält, bringe ich sie der Deutlichkeit wegen vollständig zum Abdruck.

Elisabeth. Nenn' ihn nicht so! das vermehrt mein Elend. Die Bösewichter! Sie drohten ihn zu ermorden und sein Schloß anzuzünden. — Wenn er zurückkehrt — ich seh' ihn finster, finster! — Seine Feinde werden lügenhafte Klagartikel wider ihn schmieden, und er wird nicht sagen können: Nein!

Lerse. Er wird und kann.

Elisabeth. Er hat seinen Bann gebrochen. Sag' Nein!

Lerse. Nein! Er war gezwungen; wo ist der Grund, ihn zu verdammen?

Elisabeth. Die Bosheit sucht keine Gründe, nur Ursachen. Er hat sich zu Rebellen, Missethätern, Mördern gesellt, ist an ihrer Spitze gezogen. Sage Nein!

Lerse. Laßt ab, euch zu quälen und mich. That ers nicht in der Absicht, die Rasenden von größeren Freveln und Greueln abzuhalten?

Elisabeth. Wenn sie ihn gefangen nähmen, als Rebell behandelten und sein theures Haupt — Lerse, ich möchte von Sinnen kommen!

Lerse (für sich, indem er sich von ihr entfernt). Ihr Jammer frißt mir das Herz ab, und ich weiß nicht, was ich sagen soll.

Ein Knecht
(erscheint an der Thür, er winkt Lersen, der zu ihm tritt und heimlich mit ihm redet).

Elisabeth (ohne auf sie zu merken, halb für sich). Georg hat versprochen, Nachricht zu bringen; er wird auch nicht dürfen, wie er will. Sie sind ärger als gefangen; ich weiß, man bewacht sie wie Feinde. — Der gute Georg! Er wollte nicht von seinem Herrn weichen. (Sie bemerkt die beiden, aufschreckend). Was habt ihr? — Ihr verbergt mir etwas. Ist Veit zurück?

Lerse. Er ist zurück.

Elisabeth. Warum kommt er nicht? Welche Nachricht bringt er?

Lerse. Ach, gnädige Frau — er wagt's nicht —

Elisabeth. Was ist? — O Gott! Redet, Unglückliche!

Lerse. Die Aufrührer sind aufs Haupt geschlagen, zerstreut, vernichtet. Was nicht erstochen wurde, ist in die Hände der Sieger gefallen; euer Herr mit ihnen, schwer verwundet, wie man sagt.

Elisabeth. Entsetzlich! Lerse! Da ist's nun alles, wie mir's ahnete! Gefangen, als Meuter, Missethäter mit den Schändlichen in Einen Turm geworfen! — Wo haben sie ihn hingebracht? Ruft mir Veit, ich will ihn selbst sprechen.

Lerse. Schont euch, gnädige Frau! Ihr haltet's nicht aus.

Elisabeth. Ich kann. Ruft ihn! (Der Knecht geht ab.) Sein Alter, seine Wunden, und mehr als alles das, der gräßliche Gedanke, daß es so mit ihm enden soll.

Der zweite Reiter (tritt ein).

Elisabeth. Rede, Veit! Ich weiß das Schlimmste. Dein Herr ist mit den Rebellen gefangen?

Reiter. Ja, Gott sei's geklagt, gnädige Frau!

Elisabeth. Weißt du, wohin man ihn geführt hat?

Reiter. Nach Heilbronn, mit Metzlern und andern.

Elisabeth. Grauenvoll! Grauenvoll!

Reiter. Es soll Standrecht gehalten und die Übelthäter mit Eins abgeurteilt werden. Weislingen ist Kommissarius.

Elisabeth. Weislingen?

Reiter. Man will mit furchtbaren Exekutionen verfahren. Metzler soll lebendig verbrannt, zu Hunderten gerädert, gespießt, geköpft, gevierteilt werden. Das Land herum wird einer Metzge gleichen, wo Menschenfleisch wohlfeil ist.

Elisabeth. Weislingen Kommissar! O Gott! Ein Strahl von Hoffnung! Marie soll zu ihm; er kann ihr nichts abschlagen. Er hatte immer ein weiches Herz, und wenn er sie sehen wird, die er so liebte, die so elend durch ihn ist — Auf, Lerse! ihr entgegen! ihr trefft sie auf halbem Weg. Begleitet sie zu Weislingen. Aber eilt, eilt! Ich fürchte alles.

Lerse. Und ihr?

Elisabeth. Ich gehe nach Heilbronn. Veit soll mit mir. Wir gehen gleich fort.

Lerse. Ihr wolltet —?

Elisabeth. Fragst du, Lerse? Kennst du die Stelle nicht, wo Götzens Weib hingehört, wenn er in Not und Gefahr ist?

(Alle ab.)

3) Zimmer in Weislingens Schloß.

Weislingen (allein).
Marie.
Franz.

Weislingens Sterbescene W S. 158.[1]

4) Finsteres, enges Gewölbe.

Heimliches Gericht.

W S. 163.

5) Kerker im Turm zu Heilbronn.

(Rechts ein vergittertes Fenster, daneben eine Thür, die in das Gärtchen des Wächters führt.)

Götz. Elisabeth.

---

[1] Interessant ist die Bühnenanweisung am Schluß dieser Scene: „Ein herabrollender Bogen bedeckt die Gruppe; zugleich öffnet sich der Hintergrund."

Diese Vorschrift zeigt, wie man sich über die Schwierigkeit hinweghalf, welche die Schlußgruppe dieser Scene (Marie vor dem sterbenden Weislingen knieend) der Verwandlung bei offener Bühne bietet. Der Ausweg, die Gruppe durch einen verfallenden Felsenbogen zu decken, der einen Teil des unterirdischen Gewölbes der folgenden Scene bildet, war ohne Zweifel sehr glücklich.

Wächter.
Lerse. Marie.

Verschmelzung der beiden letzten Scenen des Stückes
W S. 165 und W S. 167.

Nach Elisabeths Worten: Ein schöner Frühlingstag.
folgt:

Götz. Des Wächters kleines Gärtchen sieht so freundlich herein.
(Elisabeth giebt dem Wächter, der schon vorher eingetreten ist und das Essen schweigend auf den Tisch gestellt hat, einen Wink; dieser öffnet in der Stille die Thür.)

Götz. Noch einmal möcht' ich der lieben Sonne genießen, des heitern Himmels und der reinen Luft. Wird der gute Mann mir gewähren, warum du ihn ansprachst?

Wächter (tritt zu Götz). Kommt, Herr! Die Thür ist offen. Kommt in mein Gärtchen.

Götz (steht überrascht und mit Mühe auf). Dank dir, braver Mann, — herzlichen Dank!

Elisabeth. Gott vergelt' euch die Lieb' und Treu' an meinem Herrn!
(Sie führen Götzen langsam in das Gärtchen. Die Thür bleibt offen.)

Lerse und Marie. Dann Elisabeth.

Marie. Wo sind sie? Nicht hier? Ach, Lerse, ich fürchte ihn zu sehn!

Elisabeth (kommt zurück). Seid ihr da? Endlich! — Geht zu eurem Herrn, Lerse, dort im Gärtchen.
(Lerse ab.)

Was bringst du, Marie?

Marie. Meines Bruders Sicherheit.

2c. W S. 167.

Nach Mariens Worten: O Gott, was sind die Hoffnungen dieser Erden!
folgt:

Götz. Lerse. Der Wächter.

Götz (von Lerse und dem Wächter unterstützt). Es ist mein letzter Gang, Lerse. Ich habe den Himmel noch einmal gesehn und die allerfreuende Sonne. Die Bäume treiben Knospen, und alle Welt hofft.

2c. bis zum Schluß.

Götzens letzte Worte heißen:
Öffnet das Fenster und gebt mir einen Trunk Wasser! — Himmlische Luft! — Freiheit! Freiheit!

Schreyvogels Götz von Berlichingen war dem mir vorliegenden Manuskript zufolge ursprünglich in fünf Akte eingeteilt. Das Scenarium war darnach folgendes:

Akt I.

1) Schwarzenberg. Herberge.
2) Herberge im Wald.
3) Jaxthausen.
4) Jaxthausen. Anderes Zimmer.

Akt II.

1) Bamberg.
2) Jaxthausen.
3) Bamberg. Vorzimmer der Adelheid.
4) Zimmer der Adelheid.
5) Im Spessart. Herberge.

Akt III.

1) Bamberg. Zimmer der Adelheid.
2) Jaxthausen.
3) Waldige Anhöhe mit einem verfallenen Wartturm.
4) Waffensaal in Götzens Burg (umfaßte IV, 1 und 2 der endgültigen Bearbeitung, ohne Scenenwechsel nach der Antwort Götzens auf die Aufforderung des Trompeters).

Akt IV.

1) Rathaus zu Heilbronn.
2) Zimmer der Adelheid.
3) Zimmer in Götzens Burg.
4) Freie Gegend in der Nähe von Götzens Burg.

Akt V.

1) Berg und Thal.
2) Zimmer in Götzens Burg.
3) Zimmer in Weislingens Schloß.
4) Finsteres, enges Gewölbe.
5) Kerker im Turm zu Heilbronn.

Wie man sieht, schloß sich diese erste Akteinteilung enger an die des Originales von 1773 an. Nur der Einschnitt zwischen dem vierten und fünften Akte war im Vergleich zu jenem etwas weiter nach hinten gerückt dadurch, daß der Bauernaufstand und Götzens Wahl zum Hauptmann noch in den ersteren gezogen wurde. Die Änderung dieser Akteinteilung, welche das fünfaktige Stück in ein sechsaktiges verwandelte, ist nachträglich durch Korrekturen in das Manuskript eingetragen.

Der Grund dieser Änderung ist leicht zu erkennen. Dadurch, daß im ersten Akt die Bamberger Tafelscene gestrichen wurde, folgte die zweite der zu Jaxthausen spielenden Scenen, welche mit Marias und Weislingens Verlobung beginnt, unmittelbar auf die erste Jaxthausen-Scene, in der Weislingen dem Jugendfreunde noch in schroffer Zurückhaltung gegenübersteht. Zwischen beiden Scenen ist ein mäßiger Zeitraum gedacht. Man hatte deshalb wohl nicht mit Unrecht Bedenken, dieselben innerhalb eines Aktes unmittelbar aufeinander folgen zu lassen. Daher schloß man den Aufzug mit der ersten Jaxthausen-Scene, um die zweite derselben in den folgenden Akt hinüberzuziehen.[1]

Der zweite Akt, für den durch diesen Zuwachs sechs verschiedene Schauplätze notwendig geworden wären, schien überlastet: man schloß denselben deshalb mit Weislingens Monolog und legte die folgende Spessart-Scene an den Anfang des dritten Aktes. Damit dieser nicht unverhältnismäßig lang werde, wurde der nächste Akteinschnitt, wie in Goethes Bearbeitung, hinter die Scene auf dem Schlachtfelde gelegt und die Scenen der Belagerung in einen eigenen — vierten — Aufzug zusammengezogen. Der ursprünglich vierte wurde infolgedessen zum fünften, der fünfte zu einem sechsten Akte der endgültigen Bearbeitung. —

Was die Änderungen und Striche im einzelnen betrifft, so sind dieselben, soweit für letztere nicht im allgemeinen Rücksicht auf Kürzung in Betracht kam, fast ausschließlich durch den Druck der Wiener Zensur veranlaßt. Es ist bekannt, wie Ergötzliches dieselbe gelegentlich der Erstaufführung von Kabale und Liebe und anderer klassischer Stücke leistete. Selbstverständlich bot auch Götz von Berlichingen ein sehr ergiebiges Feld für die Thätigkeit der Zensur. Sie richtete sich in gleicher Weise gegen alle Angriffe auf die Geistlichkeit, wie gegen alles, was als verletzend für die Fürsten, namentlich das Haus Habsburg, betrachtet werden konnte.

Den Rücksichten auf die erstere verdankt zunächst der Bischof

---

[1] Es waren dieselben Erwägungen, die auch Goethe veranlaßten, in seiner Bühnenbearbeitung den Akteinschnitt hinter die erste Jaxthausen-Scene zu legen.

von Bamberg seine Verwandlung in einen Landgrafen von Franken.[1] Der Abt von Fulda verschwand zugleich mit der Bamberger Tafelscene aus dem Stücke. Bruder Martin wurde aus dem Kloster ausgestoßen, und Götz hatte bei seinem Anblick zu sagen: „Ein Klausner! Wo kommt der noch her?" Die ganze Scene desselben ist, wie leicht begreiflich, furchtbar verstümmelt, von Martins Rolle ist die größere Hälfte gestrichen, selbstverständlich alles, was seinen geistlichen Stand berührt, nur die harmlosesten Äußerungen sind geblieben.[2] Getilgt ist ferner Götzens prächtige Erzählung von seiner Begegnung mit dem Bischof von Bamberg, desgleichen das Gespräch zwischen Weislingen und Maria, soweit es sich auf deren lehrreiche Unterweisung durch die Äbtissin bezieht. Aber selbst Stellen, wo eines Geistlichen in durchaus ehrender Weise Erwähnung geschieht (wie „der Bischof von Würzburg hatt' es aufgebracht", „Das war ein gelehrter Herr, und dabei so leutselig" 2c.) mußten weichen vor der Scheu, geistliche Dinge auf der Bühne zu berühren. Ausdrücke, wie Pfaff u. a., sind natürlicherweise durch andere ersetzt. Link sagt „Ja, vertrag' du mit den Hofschranzen", Franz will ein „Klausner" werden, wenn sein Herr über Adelheids Anblick nicht außer sich kommt. Auch die Namen der Heiligen dürfen durch ihre Anrufung auf dem Theater nicht entweiht werden. Georg sagt: „Lieber Schutzpatron! mach' mich groß und stark", Franz ist's in Adelheids Gegenwart, wie's den „Seligen" bei himmlischen Erscheinungen sein mag, Weislingen will nicht mehr nach Bamberg, und wenn „die Glücksgöttin" in Person seiner begehrte. Sogar in der Bühnenanweisung zieht Martin nicht einen „Heiligen" aus dem „Gebetbuch", sondern bloß ein „Bild" aus dem „Buch".

In gleicher Weise sind alle Ausfälle gegen Fürsten und Hofleben, alle Äußerungen, die von ungestümem Freiheitsdrang durchweht sind, getilgt oder zum mindesten stark gedämpft. Die Bauern

---

[1] Dasselbe war übrigens auch 1786 bei der ersten Mannheimer Aufführung des Stückes geschehen. Vgl. meine oben citierte Ausgabe des Mannheimer Bühnen-Götz. Desgleichen bei Grüner.

[2] In Grüners Bearbeitung war die Scene des Bruder Martin ganz gestrichen.

haben den Wunsch, einmal an die „Schranzen" zu dürfen, die ihnen die Haut über die Ohren ziehen, Martin freut sich, den Mann zu sehen, den die „Mächtigen" hassen, Weislingen vergleicht sein Glück nicht mit der „Gnade des Fürsten", sondern mit der „Gunst der Großen" rc. In der Tischscene der Belagerung hat das Hoch auf die Freiheit einen etwas loyaleren Anstrich erhalten durch die Formulierung: „Deutsche Treu' und Freiheit". Die Erwähnung des Kaisers wird möglichst vermieden und auf einige wenige Stellen beschränkt. Äußerungen, wie „Und der Kaiser hat uns eingesperrt!", „Beleidiger der Majestät", „Kaiser und Reich hätten unsere Not nicht in ihrem Kopfkissen gefühlt", „Kannst du sagen, Maximilian, du hast unter deinen Dienern Einen so geworben?", sind als bedenklich ausgefallen. Götz fragt die Ratsherren von Heilbronn, ob er wider den Kaiser, wider das „regierende Haus" nur einen Schritt gethan habe, und der Rat ruft den eingeschüchterten Bürgern zu: „Giebt euch eure Bürgerpflicht nicht mehr Mut?" Selbst dem Kaiser ähnlich zu sehen, wurde, wie es scheint, für respektwidrig gehalten; wenigstens sagt das Kammerfräulein bei der Beschreibung Weislingens: „Er glich dem Kurfürsten hier" und deutet dabei auf „ein Porträt".

Auch der Ausfall der Maximilian-Scene scheint sich aus derartigen Bedenken zu erklären. An und für sich war es nicht verboten, einen Angehörigen des habsburgischen Regentenhauses auf die Bühne des Burgtheaters zu bringen, wohl aber möglich, daß die Rolle, welche Maximilian in Götz von Berlichingen spielt, nicht glänzend genug für denselben zu sein schien. —

Will man Schreyvogels Arbeit würdigen, so muß man selbstverständlich von den durch die Zensur veranlaßten Änderungen absehen; sie fallen nicht dem Bearbeiter, sondern den eigentümlichen Zensur-Verhältnissen der Metternichschen Zeit zur Last.

An Schreyvogels Bearbeitung ist vor allem zu rühmen, daß dieselbe bemüht ist, im engen Anschluß an die Ausgabe von 1773 alle wesentlichen Teile derselben zur Darstellung zu bringen. Von wichtigeren Scenen sind nur ausgefallen die Bamberger Tafelscene, die Bauernhochzeit, die Maximilian-Scene, die Reihe der kleinen Scenen, welche die ersten Zusammenstöße der Reichsexekution mit

Berlichingen behandeln, die Scene im Wirtshaus zu Heilbronn, die Flucht Götzens zu den Zigeunern und die letzte Adelheid-Scene in deren Schlafgemach. Die meisten dieser Scenen sind für den Gang der Handlung nicht unbedingt erforderlich und können zur Not wohl entbehrt werden. Am meisten zu beklagen ist der Ausfall der beiden letztgenannten Scenen, der Auftritte im Zigeunerlager[1] und der letzten Adelheid-Scene; der ersteren, weil die Flucht des Ritters zu den Zigeunern und seine Gefangennahme bei denselben, als ein hochpoetischer Zug, unter keinen Umständen auf der Bühne fehlen sollte, der letzteren, weil ohne sie Adelheid im letzten Akte allzusehr aus dem Gesichtskreis verschwindet und Weislingens Vergiftung dadurch der genügenden Vorbereitung entbehrt.

Unbedingt anerkennend verdient dagegen hervorgehoben zu werden, daß Schreyvogel sämtliche Bamberger Scenen des zweiten Aktes, welche Weislingens Übergang zu Adelheid versinnlichen und deren Wegfall in Goethes Bearbeitung so tief zu beklagen ist, unverkürzt zur Darstellung bringt;[2] ein Umstand, der die Annahme wahrscheinlich macht, daß Schreyvogel in wohldurchdachter Absicht handelte, wenn er das Stück nicht nach des Dichters Einrichtung spielen ließ.

Über den schwierigsten Teil seiner Aufgabe, die scenische Einrichtung des untheatralischen dritten Aktes, hat sich der Bearbeiter dadurch hinweggeholfen, daß er die Vorführung der Schlacht beschränkt auf die Scene, wo der verwundete Selbitz sich den Gang derselben berichten läßt, mit einer kurzen Einleitung, dem Auftreten

---

[1] Die kleine Zigeunerscene (nach W S. 152), welche Schreyvogel in der ersten Scene des letzten Aktes verwendet, ist nur rein episodischer Natur und dient dem Bearbeiter dazu, die beiden Scenen „Berg und Thal" und „Bei einem Dorf" (W S. 146 und 149) miteinander zu verbinden, bezw. den kleinen Zeitraum auszufüllen, der zwischen Weislingens Abgang und dem Auftreten Götzens mit Georg liegen muß. Die Zigeuner verlieren selbstverständlich ihre Bedeutung, wenn sie nicht wie bei Goethe im Zusammenhang mit Handlung und Idee des Stückes stehen.

[2] Die Angabe meiner Broschüre „Goethes Götz und die neu eingerichtete Münchener Bühne" (München 1890), S. 13, daß in München zum ersten Male sämtliche Bamberger Scenen des zweiten Aktes zur Aufführung gekommen seien, bedarf darnach einer Einschränkung.

des Reichshauptmanns auf der Haide. Die dem Kampfe vorangehenden kleinen Scenen mußten notwendig preisgegeben werden, wenn auch die Charakteristik der Reichsarmee dabei etwas kurz wegkam. Ein wesentlicher Vorzug gegenüber Goethes Bearbeitung liegt in der Beibehaltung der stimmungsvollen Jaxthausen-Scene (W S. 136), welche die unentbehrliche Vermittelung zwischen den Heilbronner Vorgängen und dem Bauerntumulte bildet, desgleichen der Bauernkrieg-Scene im fünften Akte.

Was die Art und Weise betrifft, wie die einzelnen Auftritte durch Zusammenlegung zu größeren scenischen Bildern verbunden sind, so ist hervorzuheben, daß Schreyvogel nach Kräften bemüht ist, sich eigener Zuthaten soviel als thunlich zu enthalten oder vielmehr dieselben auf ein möglichst geringes Maß zu beschränken. Jedenfalls zeigt sich der Wiener Dramaturg bestrebt, so diskret wie möglich in diesen Dingen zu verfahren; seine Arbeit steht dadurch ungleich höher, als die des Mannheimer Bearbeiters von 1786, der es mit seinen eigenen Zuthaten nicht allzu peinlich nimmt, ohne daß seine dichterische Begabung nur entfernt der schwierigen Aufgabe gewachsen wäre.

Schreyvogel hat vor allem an keiner Stelle einen Eingriff in Handlung oder Ökonomie des Stückes gewagt; seine Zuthaten dienen lediglich dazu, bei der Verschmelzung auseinanderliegender Scenen die notwendige Verbindung herzustellen. Diese überleitenden und verbindenden Worte sind, von Einzelheiten abgesehen, durchaus nicht ungeschickt und passen sich, ohne sich irgendwie hervorzudrängen, dem Goetheschen Texte fügsam an. Am weitesten ist der Bearbeiter in der Scene zwischen Elisabeth und Lerse gegangen (VI, 2), wo er das Bedürfnis fühlte, die ausgefallenen Scenen im Zigeunerlager zu ersetzen durch einen kurzen Bericht über die Gefangennahme des Ritters. Doch ist Schreyvogel auch hier sehr vorsichtig zu Werk gegangen und hat so geschickt, wo immer möglich, des Dichters Worte verwendet, daß gewiß Niemand die Empfindung haben wird, die Scene falle aus dem Rahmen des Stückes heraus.

Die 50 Verwandlungen des Originals sind auf 17 reduziert (Goethes vollständige Bühnenbearbeitung hat deren 20), so daß die Aufführung keine wesentlichen scenischen Schwierigkeiten bieten konnte.

Somit ist Schreyvogels Einrichtung des Götz eine sehr beachtenswerte und verdienstvolle dramaturgische Leistung, nicht unwert, neben Goethes Bühnenbearbeitung, vor der sie manches voraus hat, in ehrenvoller Weise genannt zu werden.[1] —

Götz von Berlichingen wurde in Schreyvogels Einrichtung zum ersten Male am 11. März 1830 gespielt. Die Besetzung dieser ersten Götz-Aufführung am Burgtheater war folgende:

Götz von Berlichingen	H. Anschütz.
Elisabeth, seine Frau	Md. Lambert.
Marie, seine Schwester	Dl. Pistor.
Karl, sein Söhnchen	Aug. Anschütz.
Georg, sein Knappe	H. Swoboda.[2]

[1] Es drängt sich die Frage auf, ob und inwieweit Schreyvogel die Grüner'sche Einrichtung, die ihm ja ohne Zweifel bekannt war, bei seiner Arbeit benutzte. Grüners Bearbeitung ist mir leider nicht zu Händen, und Seligers Bericht über dieselbe a. a O. ist derart, daß man darnach kein klares Bild der Einrichtung erhalten kann. Seliger hätte dazu vor allem ein Scenarium derselben geben müssen, das einen deutlichen Überblick über die verschiedenen Schauplätze der einzelnen Akte ermöglicht. Gerade über die interessantesten Fragen, wie Grüner beispielsweise den unaufführbaren dritten Akt mit seinen vielen kleinen Schlachtenscenen einrichtete, erfährt man aus Seligers Arbeit so gut wie nichts. Soviel man aus derselben ersehen kann, ist Schreyvogel fast durchweg selbständig verfahren und hat höchstens in Einzelheiten Grüners Arbeit benutzt. Akteinteilung, Zusammenziehung und Einrichtung der Scenen scheint in beiden Bearbeitungen durchaus verschieden zu sein. Gemeinsam ist beiden die Auslassung der Maximilian-Scene, des Tafelgespräches am Bamberger Hofe, die Verbindung der dritten Bamberger Scene des zweiten Aktes mit der zwischen Adelheid, dem Kammerfräulein und Liebetraut, ferner die Art und Weise, wie die beiden Scenen, welche Sickingens Werbung behandeln, miteinander verbunden sind. Doch sind diese wenigen Übereinstimmungen derart, daß dabei noch nicht einmal an eine Benutzung Grüners durch Schreyvogel gedacht zu werden braucht. Dasselbe gilt von den durch den Druck der Zensur veranlaßten Änderungen und Strichen, die ganz naturgemäß vielfach Übereinstimmung zeigen müssen. Soweit sich Grüners Einrichtung nach dem Aufsatz Seligers beurteilen läßt, scheint dieselbe an Wert hinter Schreyvogels Arbeit beträchtlich zurückzustehen.

[2] Auch hier wurde Georg, gleichwie bei den ersten Aufführungen des Stückes in Berlin und Weimar, entgegen dem heutigen Brauche, von einem Herrn gespielt. Ebenso wurde die Rolle bei der Neueinstudierung des Stückes im Jahre 1834 (nach Goethes Bearbeitung) von einem Herrn — Herzfeld — gegeben.

Rolle		Darsteller
Der Landgraf von Franken		H. Costenoble.
Adalbert von Weislingen		H. Löwe.
Adelheid von Walldorf		Dl. Car. Müller.
Liebetraut		H. Herzfeld.
Hans von Selbitz		H. Koberwein.
Franz von Sickingen		H. Korn.
Lerse		H. Heurteur.
Franz, Weislingens Knappe		H. Fichtner.
Kammerfräulein	der Adelheid	Dl. Bandini.
Page		Dl Botgorschek.
Ein kaiserlicher Rat		H. Koch.
Ratsherr von Heilbronn		H. Reil.
Der Hauptmann	des Exekutionszuges	H. Wothe.
Ein Ritter		H. La Roche.[1]
Ein Schreiber		H. Mittell.
Bruder Martin, ein Klausner		H. Mayerhofer.
Max Stumpf		H. Lembert.
Metzler,	Bauern und Anführer der Rebellen	H. Wilhelmi.
Link,		H. Pistor.
Kohl,		H. Schwarz.
Wild,		H. Moreau.
Der Älteste	des Vehmgerichts	H. Heurteur.
Der Rufer		H. Mayerhofer.
Der Kläger		H. Lembert.
Erste	Zigeunerin	Md. Reichel.
Zweite		Md. Moreau.
Erster	Zigeuner	H. Cachée.
Zweiter		H. Buel.
Dritter		H. Hennig.
Ein Unbekannter		H. Wagner.
Erster	fränkischer Reiter	H. La Roche.[1]
Zweiter		H. Schmidt.
Erster	Berlichingischer Reiter	H. Weber.
Zweiter		H. Vollkomm.
Ein Wirt		L. Moreau.
Ein Gerichtsdiener		H. Grohmann.
Ein Wächter		H. Mittell.
Ein Bote		H. Schmidt.

[1] = Julius La Roche, am Burgtheater 1827—1850; nicht zu verwechseln mit dem berühmten Karl La Roche, dem Schüler Goethes, der erst 1833 in den Verband des Burgtheaters trat.

Die erste Aufführung des Stückes an der Burg fand statt zu Gunsten der durch die Überschwemmung des Frühjahrs 1830 verunglückten Einwohner der Wiener Vorstädte. Schreyvogel hatte für diese Gelegenheit einen Prolog verfaßt, der, von Korn gesprochen, die Vorstellung einleitete. Derselbe wurde gedruckt in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode 1830, No. 31. Direktor Dr. Glossy in Wien war so liebenswürdig, mir das Original-Manuskript des Schreyvogelschen Prologes zur Verfügung zu stellen. Ich lasse einen wortgetreuen Abdruck desselben folgen.

Prolog
zu
Götz von Berlichingen.

Ein Zeitgemählde kolossaler Art,
Der alten und der neuen Sitten Kampf,
Den Drang und Sturm einer bewegten Welt —
Das Meisterwerk des hohen Genius,
Den Deutschland seinen Dichterfürsten nennt, —
Ist's, was wir heut' im engen Raum der Bühne,
Nicht ohne Scheu, Euch vor die Augen stellen.
Entschuldigt mit den Schranken unsrer Kunst,
Wenn, was der Dichter als ein Ganzes schuf,
Als Stückwerk nur vor Eurem Blick erscheint.
Den Wunderbau der Zaub'rin Phantasie
Faßt der Bezirk der schwanken Breter nicht,
Und der gewalt'ge Stoff fügt widerstrebend
Sich in die Fessel hergebrachter Form.
Doch auch im Torso wohnt Heroenkraft,
Verstümmelt bleibt dem Werk, wie einst dem Helden,
Der Stempel seltner Großheit aufgedruckt;
Und hier, wo Eurem Kunstsinn, Eurem Ernst
Vertrauend, wir das Schwerste kühn versucht,
Wo Calderons und Shakespeare's Riesengeister
Der Bühne Raum erschütternd oft erfüllt,
Darf sich auch Götz an ihre Reihen schließen.

Nicht unwerth scheint des biedern Ritters Nahme
Des Tags und der Gelegenheit, die hier,

Um ihres Kaisers allverehrtes Haus,
Des Vaterlandes edelste Geschlechter
Und die getreuen Bürger Wiens vereinen.
Hülfreich und wacker, der Bedrängten Schirm,
Im Unglück standhaft, mildgesinnt im Glück,
In Wort und That ein redlich, deutsch Gemüth:
So war der Mann, den uns der Dichter schildert.
Die Tugenden, die seine Zeit geehrt,
Sie sind nicht ganz von seinen Enkeln noch
Gewichen und der vaterländ'schen Erde.
Ein biederherz'ges Volk ist noch das deutsche;
Und seine Fürsten wurden, — wie sie Götz
Im Geist erblickt, — ein Vorbild jeder Bürgertugend.
— So sehn wir heute sie mit ihrem Volk
Zu einem Werke frommer Menschlichkeit
Versammelt, in Thaliens heiterm Tempel,
Prunklos und einfach, stiller Würde voll,
Die Milde übend durch ein Fest der Kunst.

Und nun vergönnt, daß wir der Armuth Dank
Für Eurer Großmuth reiche Spenden noch
Euch bringen; — uns gewährt ein willig Ohr,
Und dem Gedicht die Achtung, die ihm ziemt.

Das zensurierte Exemplar dieses Prologes, datiert vom 9. März 1830, das an obenerwähnter Stelle zum Abdruck kam, zeigt nur in einem Verse eine Variante. An Stelle der Worte:

In Wort und That ein redlich deutsch Gemüth

ist gesetzt:

Gerad' und treu, nach alter deutscher Weise.

Die Aufführung selbst, in den Hauptrollen getragen durch die Koryphäen des damaligen Burgtheaters, errang einen glänzenden Erfolg. Anschütz, der weitgepriesene Darsteller der Titelrolle, berichtet in seinen „Erinnerungen“:[1]

„Götz von Berlichingen fand eine rauschende Aufnahme bei dem Publikum, und ich möchte sagen, daß die damalige Einrichtung den Eindruck der später einstudierten Goetheschen Einrichtung übertraf. Ein paar Scenen der Adelheid, der Bauerntumult zu

[1] A. a. O. S. 366.

Anfang des fünften Aktes, welche in der späteren Inscenierung wegfielen, waren von der glücklichsten Wirkung.

Koberwein als Selbitz, Fichtner als Franz waren vortrefflich, und eine unvergeßliche Gestalt lieferte Wilhelmi als Metzler. Welche bestialische Rohheit mit einem wahren Höllenhumor ausgestattet! Seine Erzählung von den Weinsberger Gräueln, mit einer Stimme vorgetragen, die auf den häufigen Genuß von Spirituosen hindeutete, war ein Meisterstück, und Caroline Müller that ihr Bestes, als Adelheid die Sirene von Bamberg zu sein.

Ich selbst errang mit dem Götz einen bedeutenden Erfolg, der allerdings zum Teile von dieser herrlichen Bühnengestalt unzertrennlich ist."

Und Costenoble schreibt in seinen Tagebüchern[1] zum 5. Jänner 1833:

„Probe von Götz von Berlichingen. Ich hatte viel Vergnügen an dem Stück! Götz ist eine herrliche Rolle Anschützens, wie aus Einer Form gegossen und ohne Makel.

Die Vorstellung war eine gute und auch die siebzehn öffentlichen Verwandlungen wurden rasch ausgeführt."

Die Aufführung des Götz am 6. Januar 1833, von der Costenoble hier berichtet, war die letzte nach Schreyvogels Einrichtung. Dieselbe war im ganzen fünfmal zur Aufführung gekommen. Schreyvogel selbst war mittlerweile infolge einer kaiserlichen Entschließung vom 13. Mai 1832 vom Schauplatz seiner langjährigen und segensreichen Thätigkeit zurückgetreten; bald darauf, am 27. Juli desselben Jahres, setzte der Tod dem Wirken des hochverdienten Mannes ein Ende.

Zunächst wurde unter Deinhardstein, dem Nachfolger Schreyvogels, dessen Götz-Einrichtung noch beibehalten; aber nur auf kurze Zeit. Als man am 9. Juni 1834 das Stück von neuem aufnahm, wurde dasselbe zum ersten Male nach Goethes Bühnenbearbeitung zur Darstellung gebracht. Ob und inwiefern diese Neuerung der

[1] Aus dem Burgtheater. 1818—1837. Tagebuchblätter des weiland k. k. Hofschauspielers und Regisseurs Carl Ludwig Costenoble. (Wien 1889.) II. S. 137.

Deinhardsteinschen Direktion einen Fortschritt bedeutete, wird durch die oben citierte Angabe von Anschütz, daß Schreyvogels Einrichtung den Eindruck der später einstudierten Goetheschen Bearbeitung übertroffen habe, einigermaßen in Frage gestellt.

Auf alle Fälle bleibt die Aufführung des Götz von Berlichingen nach Schreyvogels Einrichtung, 1830—1833, eine interessante Episode in der Bühnengeschichte des Stückes.

Im Ge...
So sehn wir ...

Anhang.

In dem von K. K. Direktion des Hofburgtheaters mir gütigst übersandten Manuskript der Schreyvogelschen Götz-Bearbeitung fand ich ein doppeltes Quartblatt eingelegt mit folgendem Inhalt:

Ein freudiger beistimmender Zuruf wird Eurer Majestät das Ende der Rede ersparen.

Kaiser. Nun, das wollen wir hoffen!

(Unterdessen ist ein Reitersmann, welchem Bürger und Bürgersfrauen folgen, eingetreten und hat Weislingen eine Mitteilung gemacht.)

Weislingen (in großer Aufregung). Majestät, die Freude ist schon da! Sie kommt aus Wien, aus der kaiserlichen Hofburg selbst.

Kaiser (lebhaft). Was ist geschehn?

Weislingen. Es kommt soeben die Nachricht, daß Eurer Majestät erlauchtem Hause ein Segen beschert worden ist, welcher alle Herzen erfreut —

Kaiser. Was ist's? Was ist's?

Weislingen. Dem jüngsten Stammhalter der Habsburger, Eurer Majestät kräftigem Enkel — ist ein Sohn (eine Tochter), ein Erzherzog (eine Erzherzogin) von Oesterreich geboren worden.

Alle. Hoch! Hoch! Und Heil und Segen! Hoch!

Weislingen. Die glückliche Mutter ist gesund, und der Himmel möge sie ferner schützen!

Alle. Amen.

Kaiser. Amen. Das würde den alten Max erfreun, und wär' er schon Jahrhunderte im Jenseits. In den Seinigen fortzuleben ist eines alten Mannes liebster Trost. Wie schwellt es mir die Brust, den bergentsprossenen Stamm Habsburg seine grünen fruchttragenden Äste ausbreiten zu sehn in ferne Zeiten und Länder!

Bamberg. So steht's gewiß in den Sternen geschrieben!

Kaiser. Und möge dieser jüngste Sproß Habsburgs wachsen und gedeihn zur Freude und zum Troste seiner Eltern und zum Segen des Vaterlandes. (Ab.)

Alle. Das walte Gott! — Zum Segen des Vaterlandes! Hoch! Hoch! Und immerdar hoch! (Ab.)

In dieser eigentümlichen Scene haben wir es augenscheinlich mit einer Einlage in die Maximilian-Scene des Götz von Berlichingen zu thun. Das Stück sollte offenbar zur bevorstehenden Geburtsfeier eines österreichischen Prinzen (Prinzessin) gegeben werden, und man beabsichtigte, als Huldigung für das Kaiserhaus diese Erweiterung der Maximilian-Scene einzufügen. Daß das betreffende freudige Ereignis in der kaiserlichen Familie noch nicht eingetreten war zur Zeit, als dies Blatt geschrieben wurde, geht aus der unbestimmten Fassung „ein Sohn (eine Tochter)" hervor. Diese Einlage ist insofern befremdend, als die Maximilian-Scene in Schreyvogels Einrichtung gar nicht vorkommt, sondern erst seit 1834, als man zu Goethes Bearbeitung griff, auf dem Burgtheater gegeben wurde. Die Vermutung könnte nahe liegen, daß die Einlage für eine dieser späteren Aufführungen geplant war und nur aus Versehen in das Manuskript der Schreyvogelschen Bearbeitung gekommen ist. Allein diese Annahme scheint sich deshalb zu verbieten, weil Weislingens Stichwort in Goethes Bearbeitung anders lautet, als hier angegeben (es folgen in des Dichters Einrichtung noch die Worte: „und Hülfe gegen den Türken wird sich als unmittelbare Folge so weiser, väterlicher Vorkehrungen zeigen"). Außerdem ist die Einlage derart, daß mit ihr die Scene notwendig abschließen müßte. In Goethes Bearbeitung aber schließt sich an den Abgang des Kaisers unmittelbar der Auftritt zwischen Weislingen und Franz und die folgenden Adelheid-Scenen an. Die Einlage paßt also nicht in Goethes Einrichtung, scheint vielmehr für die Maximilian-Scene des alten Götz bestimmt gewesen sein.

Wie der Widerspruch dieser Thatsache dazu, daß die betreffende Scene bei Schreyvogel fehlt, zu lösen sei, ist nicht leicht ersichtlich. Man kann nur annehmen, daß man, als ein derartiges freudiges

Ereignis im kaiserlichen Hause bevorstand, als Festvorstellung eine Aufführung des Götz von Berlichingen plante und dafür ausnahmsweise die Maximilian-Scene mit der neu gedichteten Einlage aufzunehmen gedachte. Ob diese Absicht zur Ausführung kam, vermag ich nicht anzugeben. Aber auch wenn die Scene nicht auf die Bühne kam, bleibt der Plan dieser originellen Huldigung ein interessantes Kuriosum.[1]

---

[1] Wie ich nachträglich durch eine gütige Mitteilung von Herrn Alois Koppel, Bibliothekar am K. K. Hofburgtheater zu Wien, erfahre, kam diese Einlage am 6. März 1855 zur Aufführung, wo Götz zur Feier der glücklichen Entbindung der Kaiserin Elisabeth von der Erzherzogin Sofie (5. März 1855) gegeben wurde. Wie es kommt, daß das angeführte Stichwort Weislingens dem damals längst zurückgelegten alten Götz entnommen ist, vermag ich nicht zu erklären. Ebensowenig bin ich in der Lage anzugeben, wer die Einlage in die unter Laubes Direktion fallende Aufführung verfaßt hat.

C. K.



Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Jena.

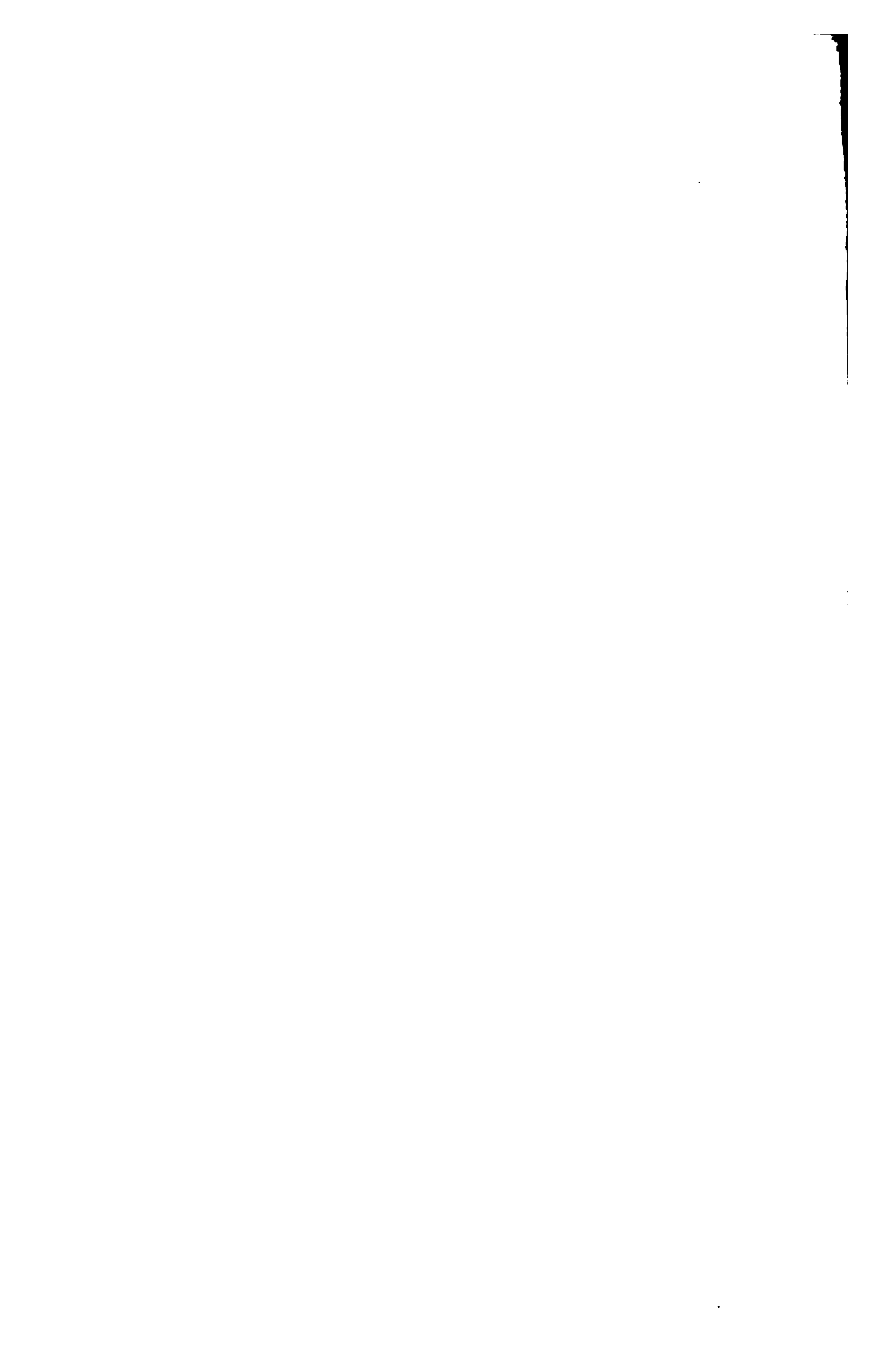
III.

R. M. Werner: Der Laufner Don Juan. Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß

1891.



Der Laufner Don Juan.

Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels.

Herausgegeben

von

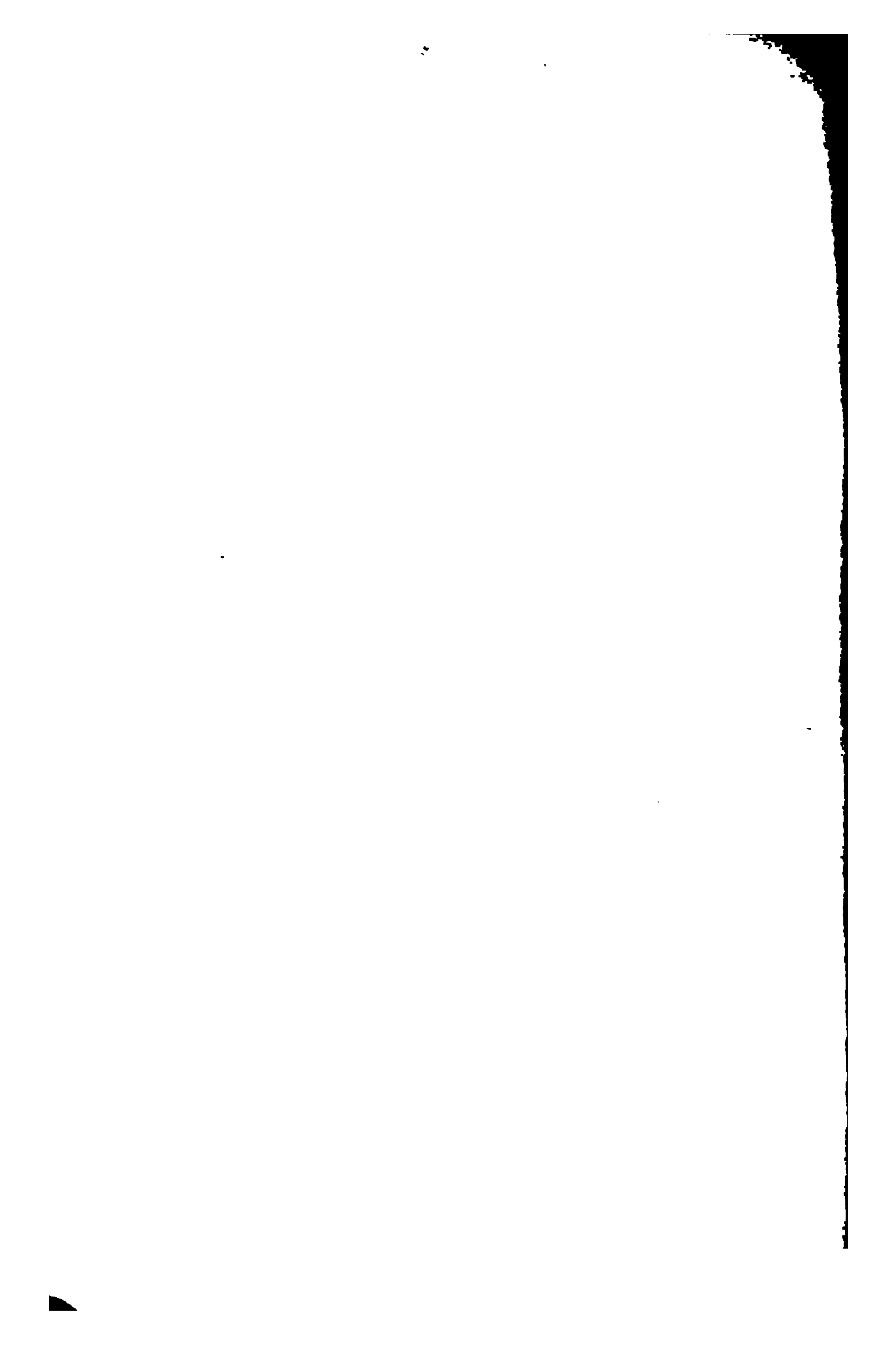
Dr. Richard Maria Werner

k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß

1891.



Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben von:

Berthold Litzmann.

III.

Der Laufner Don Juan.

Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels.

Herausgegeben

von

Dr. Richard Maria Werner

k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg.

Hamburg und **Leipzig**

Verlag von Leopold Voß

1891.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Jena. Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

I. Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. *M.* 3.50. 1891.

Aus den Besprechungen.

. . . Die Einrichtung des Buches ist sehr übersichtlich und bequem. . . Soweit man es beurteilen kann, ist bei der Arbeit gründlich und kritisch verfahren und somit durch sie ein wichtiger Grundstein zur Beurtheilung von Goethes Wirksamkeit als Theaterdirektor gelegt.

Mit diesem Hefte führt sich ein neues Unternehmen ein. **Bei der Wichtigkeit der Detailforschung auf dem Gebiete der Theatergeschichte haben wir allen Grund dasselbe willkommen zu heißen, und wir dürfen uns von der umsichtigen Leitung desselben des Besten versehen.** **(Literar. Centralblatt.)**

Die mühsame Arbeit des Verfassers bietet ein kulturgeschichtlich höchst wertvolles Material. . . . **Wir wünschen dem Unternehmen** (Theaterg. Forschungen), **das so vielversprechend beginnt, einen ebenso günstigen Fortgang.** **(Nord und Süd.)**

Unter dem Titel Th. F. ist ein litterarisches Unternehmen geplant, das für die wissenschaftliche Behandlung der Theatergeschichte **von besonderem Wert zu werden verspricht,** zugleich aber auch bei allen Theater- und Litteraturfreunden reges Interesse finden wird. . . . **Die Namen des Herausgebers wie des Verlegers bürgen gleichmäßig für die wissenschaftliche Güte und die litterarische Vornehmheit des Werkes.** . . . Eröffnet wird das Werk in würdiger Weise durch ein ebenso wertvolles wie interessantes Buch. (Burkhardt.) . . . Welche Bedeutung die scheinbar dürre Repertoirzusammenstellung bei geistvoller und umsichtiger Betrachtung für die Beurtheilung der technischen und künstlerischen Bühnenleitung Goethes gewinnt, hat Burkhardt in einer ausführlichen Einleitung gezeigt. Möchte das Buch auch die Aufmerksamkeit der modernen Theaterleiter auf sich lenken. **(Hambg. Nachrichten.)**

. . . Jeder Kenner der deutschen Theatergeschichte weiß, daß Goethe so ein Theaterpraktiker von hervorragender Bedeutung gewesen. Die rastlose Thätigkeit dieses seltensten Mannes auf diesem Gebiete in Daten und Zahlen fixiert zu haben, ist das Verdienst des Dr. C. A. H. Burkhardt. Das Resultat seines erstaunlichen Sammelfleißes liegt uns vor in dem umfangreichen Werke, das den oben angegebenen Titel führt. Ein den Gegenstand behandelndes Vorwort ist eine sehr willkommene Beigabe für jeden, der sich anschickt, in diesem chronologischen Verzeichnis der Stücke zu blättern; er wird diesen Leitfaden zu würdigen wissen, wenn es überdies gilt, in dem genannten Verzeichnis zwischen den Zeilen zu lesen. Die Theatergeschichte der klassischen Epoche Weimars entrollt sich dann in anschaulicher Weise vor dem geistigen Auge des Lesers. . . . Man wird nicht umhin können, der überaus mühevollen und so vortrefflich gelösten Aufgabe rückhaltlose Anerkennung zu zollen und dem Verfasser den Dank aller wirklichen Freunde des Theaters zu votieren.

(Deutsche Bühnengenossenschaft.)

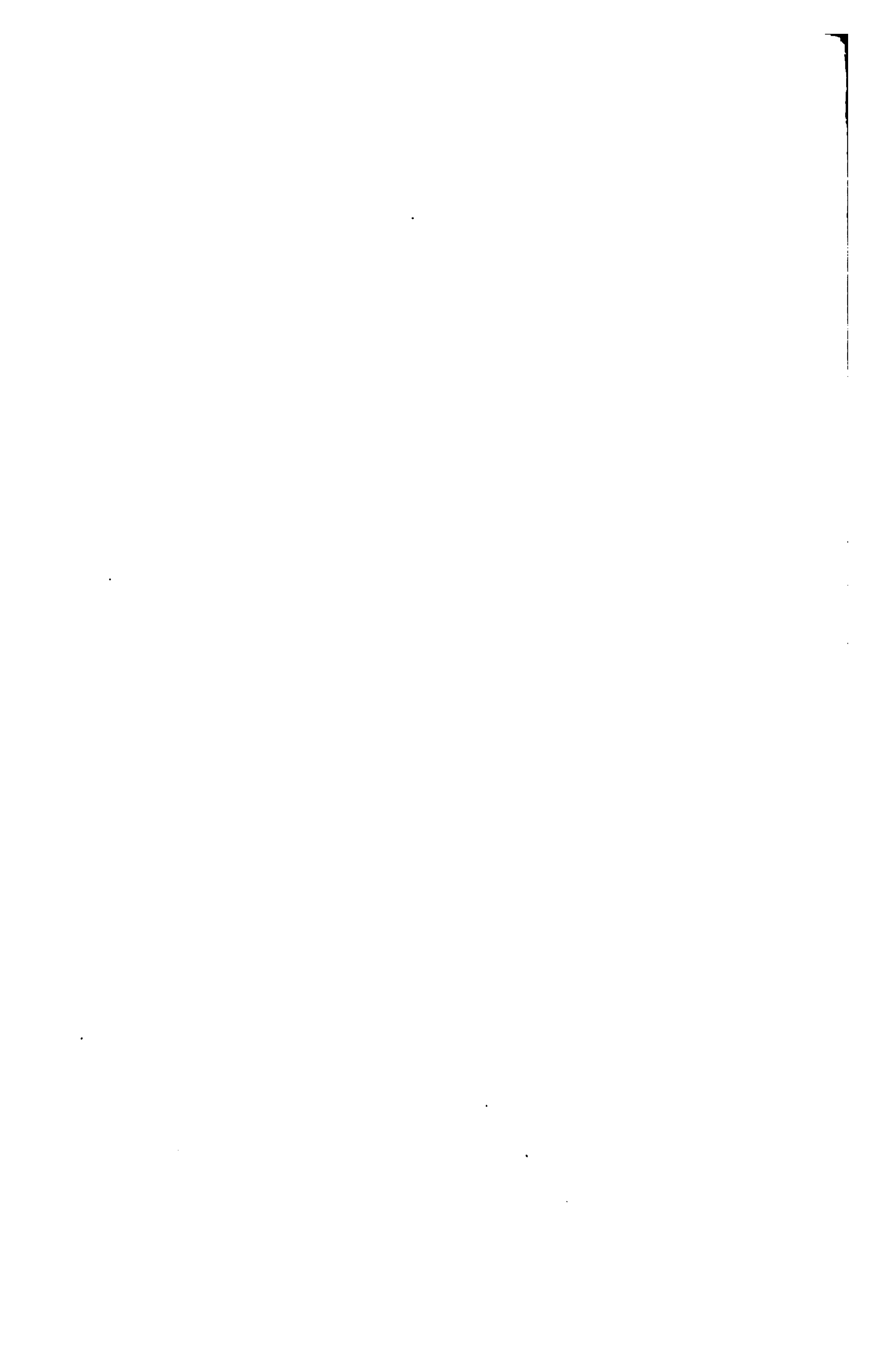
Diese verdienstvolle, auf sehr fleißigen Forschungen beruhende Schrift bildet das erste Heft einer Reihe von Th. F., die nicht glücklicher eröffnet werden konnte. **(Post.)**

II. Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen". 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. *M.* 2.40. 1891.

Der Mozart-Stadt

Salzburg

zu den Festtagen Juli 1891.



Vorwort.

Die folgenden Blätter geben etwas ausführlichere Kunde von einem noch heute lebenden Abkömmling des alten Wandertheaters, der als Erbstück manches einst berühmte Drama besitzt. Die Laufner Schiffleute haben nämlich bis jetzt als Nebenbeschäftigung in der arbeitslosen Winterszeit das Theaterspielen beibehalten und ziehen im Salzburgischen, Oberösterreichischen und Bayerischen umher, meist kleine Orte, doch auch die Vorstädte Salzburgs besuchend. Die Stücke, die sie aufführen, sind nur selten mehr die alten, ja sie entäußern sich der alten Handschriften. So kamen in den Besitz des Salzburger Museums und in meinen eigenen eine nicht unbedeutende Menge von Dramen, die zum Teile schon auf dem Repertoire der englischen Komödianten des 17. Jahrhunderts erscheinen oder zu den Wiener Haupt- und Staatsaktionen gehörten. Da unsere Kenntnis dieser einst überaus beliebten Werke sich vielfach nur auf gelegentliche Nachrichten, Theaterzettel und Titelangaben stützt, so sollen einige der interessantesten Komödien des Laufner Repertoires nach und nach abgedruckt werden.

Für diesmal wurde der Don Juan gewählt, weil mit diesem Helden der Liebe und des Leichtsinns der Name Mozarts unlöslich verbunden bleibt. Ein Jahrhundert ist nahezu verstrichen, seit Mozarts melodienreicher Mund sich auf ewig geschlossen hat: seine Vaterstadt Salzburg begeht die Erinnerung an sein letztes Wirken,

an sein ergreifendes Requiem und an seinen Tod durch eine musikalische Gedenkfeier. Als ein kleiner Beitrag zu diesem Feste stellt sich das dritte Heft der Theatergeschichtlichen Forschungen ein, spricht es doch vom einstigen Fürstentum Salzburg unter erzbischöflicher Herrschaft, die auch in Mozarts Leben eine so bedeutende Rolle gespielt hat.

An dieser Stelle danke ich vor allem dem liebenswürdigen Direktor des Salzburger Museums Carolina-Augusteum, Dr. Alexander Petter, der mir die Handschriften gütigst zur Verfügung gestellt hat; ferner dem Herrn Oberlehrer von Oberndorf bei Laufen, Johann Klier, dessen Vermittlung mir in Laufen in jeder Hinsicht von Nutzen war. Für Büchersendungen bin ich den Bibliotheken in Berlin, Dresden, Innsbruck, Prag, Salzburg und Wien (Hofbibliothek und Universitätsbibliothek) zu Dank verpflichtet, für die Mittheilung von Akten der k. k. Landesregierung in Salzburg, besonders dem Herrn Regierungsarchivar F. Pirckmayer. Herr Dr. Richard von Kralik in Wien, Dr. Karl Trautmann in München, Dr. Johannes Bolte in Berlin und der Herausgeber dieser Sammlung, Berthold Litzmann, haben mich durch einzelne Mittheilungen freundlichst unterstützt. Der qualvolle Aufenthalt in den kalten, unfreundlichen Räumen unserer Universitätsbibliothek wurde mir durch die Freundlichkeit der Herren Beamten erleichtert.

Lemberg, am 27. Juni 1891.

K. M. W.

I.

Das Theater der Laufner Schiffleute.

Lieblich an den beiden Ufern der Salzach liegt die Stadt Laufen mit ihren ehemaligen Vorstädten Oberndorf und Altach, die aber nach dem Wiener Kongreß wieder österreichisch wurden, während Laufen selbst bei Bayern blieb. Die Stadt büßte durch das allmähliche Aufhören der Salzachschiffahrt ihre frühere Bedeutung ein, lag bisher auch ganz abseits vom Wege, so daß wohl selten ein Tourist den schönen Dom bewunderte. Nun erleichtert eine Sekundärbahn den Ausflug dahin. Man findet ein sauberes Städtchen mit alten Häusern, deren Fronten für eine gewisse behagliche Wohlhabenheit der Erbauer Zeugnis ablegen; allenthalben merkt man, daß einstens bessere Zeiten den Bürgern gelacht hatten. In der That beherrschte früher die Laufner Schiffergemeinde den ganzen Salztransport sowohl von Reichenhall und Berchtesgaden als von Hallein; Laufen war der Salzstapelplatz, und das brachte Geld in den Ort.

Johann Andreas Seethaler, vom Jahre 1789 bis 1814 Landrichter in Laufen, schrieb einen „Versuch einer Beschreibung des Hochfürstlich-salzburgischen Pfleeg-, Stadt- und Landgerichtes von Laufen am Ende des achtzehnten Jahrhundertes", der in drei Fassungen handschriftlich auf dem Rathausarchiv von Laufen erhalten ist.[1] Der § 13 des dritten Abschnittes (Bl. 139[b] ff.) berichtet:

[1] Eine Stelle daraus, keineswegs aber die wichtigste, citiert August Hartmann, Volksschauspiele, S. 76. Die Benutzung der Handschriften wurde mir durch die Freundlichkeit der Herren Gemeindebeamten, des Herrn Stadtsekretärs Jakob J. F. Baumeister und des Herrn G. Edelmann in Laufen wesentlich erleichtert.

„Zur wichtigern Gattung von Laufens Einwohnern gehören auch die Schiffer oder eigentlich die Kaste der Salzschifffahrer; denn im Grunde giebt es sonst keine Schiffer hier. Diese haben eine eigene Rangordnung unter sich, und jede Klasse derselben nennt sich einen Stand. Den ersten davon machen die Schiffknechte 7 an der Zahl, den 2ten die 4 Auszahler, den 3ten die 8 Helferknechte, den 4ten 4 Plettenführer, den 5ten vier Salzheber [140], den 6ten 4 Starioten, den 7ten die 23 Naufergen, den 8ten 85 Seßthaler, den 9ten 33 Gnöße, den 10ten 150 Scharler, den 11ten sechs Schopper oder Schiffbaumeister mit 19 Gesellen, den 12ten vier Treiber mit 8 Knechten, und den 13ten 15 auf dem Lande befindliche Klampferschmiede aus. Es verdient bemerket zu werden, daß kein Schiffer von Ältern im ledigen Stande erzeugt sein dürfe, daß nach der Regel Niemand, der nicht aus einer der gegenwärtigen Schifferfamilien ist, zur Salzschifffahrt zugelassen wird, und daß ebenso kein Schiffer, der nicht verehelichet ist, zu einer höhern Stelle befördert wird ... Zur Stelle der Naufergen sind endlich nur die von der Familie der Standl, und Edlmänner in dem Falle geeignet, die bereits zur Stelle eines Seßthalers hinauf gerückt sind. Diese beyden Familien haben auch eigene Wappenbriefe, und scheinen wenigst ihrer Kaste nach als Erbausfergen unter die alten Schiffergeschlechter vom 14. Jahrhundert zu gehören."

Der Verdienst dieser Schiffer war nicht unbedeutend, wie sich für das Ende des achtzehnten Jahrhunderts aus Seethalers Angaben entnehmen läßt, aber die ganze Arbeit war natürlich auf die Sommermonate beschränkt. „So lange die Salzschifffahrt dauert," sagt Seethaler (177b), „ist also der Unterhalt der Schiffer geborgen; allein viele ersparen sich dessen ungeachtet für den Winter nichts, und ziehen daher als Komödianten, Sänger, oder Bettler aus."

Leider sind wir gar nicht unterrichtet, seit wann die Laufner Schiffer im Winter ihr Fortkommen durch Komödienspiel suchten. Heinrich Gentner in seiner „Topographischen Geschichte der Stadt Laufen" (hg. von Joseph Gentner im Oberbayerischen Archiv. 1863. 22. S. 267) sagt zwar: „Als Erwerbsquellen werden von jeher das Singen, Hinterspiel, Sternsingen, Sommer- und Winter-, sowie das Theater-Spielen betrieben"; aber diese Zeitbestimmung hilft uns nicht weiter.

Das älteste mir bekannt gewordene Zeugnis für das Auftreten der Laufner Schiffer als Schauspieler stammt aus den salzburgischen Hofdiarien, mitgeteilt vom k. k. Regierungs-Archivar F. Pirckmayer in dem Aufsatze: „Über Musik und Theater am f. e. salzburgischen Hofe 1762—1775" (Salzburger Zeitung 1886. Separatabdruck).

Der Erzbischof Sigismund machte 1762 eine Reise, am 29. September 1762 wurde ihm zu Ehren auf dem Rathaus zu Tittmoning die Tragödie Panthea gegeben; dann hielt er sich längere Zeit in Laufen auf, da heißt es nun:

„11. Oktober 1762 Lauffen die Schiffleuth ein Comedi, so aber mehrers ein Pourlesque ware, auf dem Schlosßtheatro.

19. Oktober 1762 Lauffen: ist auf dem theatro ein Bourlesque von dem allhiesigen Procurator Lözenberger producirt worden.

8. November 1762 Lauffen von den Kofflerischen Kindern von Wäging [d. i. Waging] Comedi Dido. Persohnen seynd gewessen, 3 kleine Frln und 1 Sohn vom Pfleeger von Wäging, Junge von Haffner, von Kleymayr, von Paronizzi und eine Frln. von Kofflern, Schwester vom Pfleeger.

25. November 1762 Lauffen opera buffa von einem Hoff Musico Hölzl mit seinen 3 Söhnen."

Unter anderen Unterhaltungen „auf dem Schlosßtheatro" erscheint also auch, und zwar an erster Stelle, eine Produktion der Laufner Schiffleute. Dies läßt darauf schließen, daß sie sich eines gewissen Rufes erfreuten. Und so sagt denn auch Johann Pözzl in seiner anonym erschienenen „Reise durch den Baierischen Kreis" (Salzburg und Leipzig, 1784, vgl. Hartmann S. 37):

„Besonderen Spektakel geben den Winter über — in Salzburg — die Schiffleute von Laufen. Diese Schnurren sind die vollkommensten Kopien von Shakspear's Pyramus und Thisbe: Man sieht da die Hanns Schnock, Klaus Zettel 2c. leibhaftig vor sich. Sie produziren Stücke aus der heiligen und profanen Geschichte, Intrikenstücke, Karakterstücke, Lust- und Trauerspiele, in Prosa und Versen. Man sagt, ihr Theaterdichter sey ein Geistlicher, welches mir wahrscheinlich ist, denn es herrscht in ihren Stücken sehr viel Brevier-, Legenden-, Schul- und Klosterwitz. Was mich besonders frappirte, war, daß viele dieser Matrosen ihre jämmerlichen Rollen nicht bloß mittelmäßig, sondern wirklich gut spielten."

Kaspar Risbeck in seinen „Briefen eines reisenden Franzosen über Deutschland" (1783) hebt bei den Salzburgern „die Theaterwuth" hervor, die „hier so stark, als zu München, herrscht" (I S. 207) und sagt, man lechze nach der Ankunft einer fahrenden Schauspieler-Gesellschaft, wie im äußersten Sibirien nach der Wiederkunft des Frühlings; ein französischer Ingenieur, in Diensten des Fürsten, habe ein niedliches Bühnlein gebaut, mit einigen säuberlichen Statuen und Säulen, die aber nichts zu tragen hätten, als ein

dünnes Brett vor dem Vorhang, mit dem Wappen des Fürsten; aber trotz seiner Schwärmerei für Salzburg, und trotzdem er Salzach-abwärts mit einem Schiffe fuhr, gedenkt er leider der Laufner Schiffer gar nicht.

Ein eigenes Theater hatten die Laufner Schiffer nicht, 1762 spielten sie „auf dem Schloßtheatro"; ich erwähne dies ausdrücklich, weil Hartmann (S. 37) ein Citat aus A. J. Hammerles' „Neuen Beiträgen für salzburgische Geschichte, Literatur und Musik" (Salzburg 1877, S. 61) mißverstanden hat; ein eigenes „Laufener Theater der Schiffer" gab es keinesfalls, sie spielten in Wirtshäusern u. s. w. Seethaler sagt in seinem Versuch, und zwar der späteren Fassung „Im Anfange des Jahres 1810" (§ XXIII):

„In der Stadt sind ... Tänze in Masken, und bey den Schiffern der sogenannte Schiffzug Sitte, womit man die Schiffahrt stromaufwärts in abentheuerlichen Masken zu Lande macht. Bey besonderen Vorfällen wird auf dem Lande der Schwerttanz (: ein Kreistanz mit verschiedenen Wendungen, und entblösten Schwertern :) in der Stadt aber das Schifferstechen auf dem Salzafluß von den Schiffern aufgeführet. Übrigens sind hier die Fensterbesuche der Jünglinge bey Mädchen zur Nachtszeit weniger üblich, als im Gebirge, in keinem Falle aber mit der Emphase von Wiz, und Dichtung verbunden, die iene auszeichnet, dagegen aber Diletantentheater unter der Kaste der Schiffer eingeführet. Immer bestehen 3—4 sonderheitliche Gesellschaften dieser Art, welche die hiesige Stadt und umliegende Gegenden mit ihren Schauspielen und tragbaren Theater, um sich zur Winterszeit leben zu machen, zu unterhalten suchen."

Wie mir Frau Standl, von der ich noch zu reden habe, als alte Tradition mitteilte, sollen die Laufner Schiffer früher ihr Theater in der „Buckelkraxen" (Schmeller II 379) getragen haben, es war also ganz primitiv.

Trotzdem erfreuten sich die Laufner großer Beliebtheit. Das geht z. B. aus folgendem „Bericht der Rent-Deputation Burghausen an den Kurfürsten (d. d. Burghausen, 10. Dezember 1784)" hervor, welcher lautet[1]:

---

[1] Die Mitteilung der Akten aus dem Königlichen Kreisarchiv München (Generalia. Schauspielwesen 1. Faszikel, Nr. 4) danke ich der besonderen Güte des Herrn Dr. Karl Trautmann, der schon sehr viel zur Erweiterung unserer Kenntnisse über das ältere Theaterwesen beigetragen hat.

„Georg Staindl und fünf Consorten, samentlich Laufnerische Schärler pflegen schon mehrere Jahre zur Wünttterszeit, da beyr Schöffahrt kein Verdienst zumachen, ihre Nahrung mit Aufführung einiger Theater-Spiellen in hiesigen Landen zusuchen und haben schon ehemals, wie die diessorts eingelieferte Nebenlag beweiset, von der Lobl. Theater-Intendance die Licenz dazu erhalten, dermahlen aber beyr Rent-Deputation das mündliche Ansuchen gestelt, das ihnen dergleichen Bewilligung auch für den Beuorstehenden Winter Bewürket werden möchte." Da nun heuer der Salzausgang nur einen geringen Verdienst abgeworfen und die von den Supplikanten aufzuführenden Stücke laut des beiliegenden Attestates des Dominikanerpriors von Landshut „Als geschickt und Unanstößig, ja sogar moralisch Belobt werden", so glaubt man das Gesuch zur Genehmigung anempfehlen zu sollen."

Die beiden erwähnten Beilagen haben folgenden Wortlaut:

I. „Vorweisern dessen, Georg Staindl und 5 cons. sämtl. Schifleute bei dem Kurfrl. Salz-Kammergut Lauffen, wird hiemit die Erlaubniß erteilet, Ihre Spiele die Fasching hindurch, mit Ausschluß hiesiger Kurfrl. Residenz, hierlandes aufführen zu därffen. München den 25. Jänner 1782. Kurfrl. Theater Intendance. Jos. G. v. Seeau."

II. „Attestat. Daß diese gute, fromme und aufrichtige Leute mit einer ausnehmenden Geschicklichkeit Treflich moralisirte Lustspiele aufgeführet und solche auch mit allgemeinem beyfall in meinem Convent Vorgestellt, sich auch darzu recht höflich und dankbar erwiesen haben, bezeuge ich Krafft dieses mit eigener unterschrifft und beygesezten Convents-Sigill. Actum prediger Kloster Landshut den 29. Jenner Ao. 1784. P. Thomas de Aquin Jost. Ord. Praed. S. Theolog. Magister et p. t. Prior mppria."

Mit kurfürstlichem Erlaß d. d. München 31. Dezember 1784 wird das Gesuch genehmigt, „wenn anderst dieses Komoedie Spilen der salzfahrt nicht nachteylig vnd von seite dortiger Regierung nichts darwider einzuwenden ist."

Ähnlich ist die „Eingabe an den hochfürstlichen Hofrat zu Freising (praes. 12. Dezember 1788)": „Mathias Heyd er und 5 Consorten, sämtlich bürgerliche Schiffleute in Laufen, bitten beim Pauli-Mayer-Bräu in Freising sechs Komödien spielen zu dürfen. Sie führen an, daß bei ihnen das Komödienspielen im Winter „zur Gewohnheit geworden"; sie hätten keine „Weibsbilder" bei sich, sondern ihre Spiele würden durchgehends „mit Mans Persohnen" aufgeführt; auch wäre ihnen bereits die Gnade geworden, in Landshut und in Freising bei den Patres Franziskanern und in letzterer Stadt dazu im Lyceum bei den P. Benediktinern „mit

Willen Beyfahl" sich zu produzieren." Ihnen wurde durch Ordre an das Vizedom-Amt vom 13. Dezember 1788 der 15. und 16. Dezember als Spieltage bewilligt.

Noch deutlicher wird die Beliebtheit des Laufner Schiffertheaters durch die Behandlung, die ihm bei Erlassung eines Polizeigesetzes für das Erzstift Salzburg zu teil wurde. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte nämlich das Komödiantenunwesen in Salzburg so überhand genommen, daß sich der Stadtsyndikus Ben. von Loeß gezwungen sah, beim f. e. Hofrathe am 1. Juni 1796 eine Vorstellung einzureichen, die weiteres zur Folge hatte. Die wichtigsten Akten sind zufällig sämtlich erhalten, wurden auch bereits von Rudolf v. Freisauff in seiner historischen Skizze „Zur hundertjährigen Jubelfeier des k. k. Theaters zu Salzburg" (Salzburg 1875. Im Selbstverlage des Verfassers. S. 48 ff.) und von F. H. Wagner (Das Volksschauspiel in Salzburg. 1882. S. 27—32) zum Teil benutzt; doch sind diese Publikationen nur in einem so kleinen Leserkreise verbreitet, die Akten zudem so interessant, daß ihre neuerliche Benutzung wohl allgemein willkommen sein dürfte. Zur Charakteristik der angesehenen Stellung, deren sich die Laufner Schiffer 1796 erfreuten, sind sie zudem unentbehrlich. Ich danke der Hochlöblichen k. k. Landesregierung von Salzburg für die Möglichkeit, den ganzen Aktenfaszikel des Salzburger Regierungsarchivs auf unserer Universitätsbibliothek benutzen zu können, und richte meinen Dank vor allem an den Herrn Regierungsarchivar F. Pirckmayer.

Die Eingabe des Stadtsyndikus von Loeß lautet:

„Hochlöblicher Hofrath!

Meine Pflicht befiehlt mir, eine hohe Stelle auf eine Menschenklasse aufmerksam zu machen, die nicht nur der öffentlichen Sicherheit gefährlich ist, sondern auch vornehmlich die Moralität besonders bey dem gemeinen Volke untergräbt, und dagegen Sittenlosigkeit in hohem Grade verbreitet; — und dieß sind die in Landstädten, Flecken und Dörfern des In- und Auslandes häufig herumziehenden — Gesellschaften deutscher Schauspieler, wie sie sich nennen, oder vielmehr — Komödiantenbanden, wie sie gewöhnlich der Pöbel mit diesem allerdings passendern Ausdrucke belegt.

Ich will vorläufig nur ein kleines Bild dieser Gesellschaften entwerfen; es ist grell — aber wahr. Von den Ausnahmen nachher.

Weit entfernt, den schönen, erhabenen Zweck der Schauspielkunst vor Augen zu haben, — weit entfernt, Bildung der Sitten befördern zu wollen, sind diese Gesellschaften der Deckmantel des strafbarsten Müßiggangs; — ihr Zweck: Selbsterhaltung auf Kosten anderer; — das Loos aller: Elend. — Wie kann es auch anders seyn? — Sie bestehen großentheils aus arbeitsscheuen, liederlichen jungen Leuten beyderley Geschlechts, und aus altgewordenen Taugenichts; — aus Menschen, die entweder ohne alle Erziehung, oder wenn sie das Glück hatten, eine feinere Erziehung zu genießen, als Abentheurer dem älterlichen Hause entlaufen sind; aus Verführern oder Verführten; — aus Leuten, die ihre eigene Muttersprache nicht verstehen, die aber demungeachtet sämtlich auf den arbeitsamen, gemeinen Bürger mit dem lächerlichsten Stolze herabsehen, weil sie wähnen, freye Künstler zu seyn, und auch ohneweiters dem Publikum in dieser Gestalt sich aufdringen wollen, obgleich bey dem Anblick ihrer Darstellungen aller Begrif von Kunst verschwindet. Sie wählen sich hiezu entweder Stücke großer dramatischer Schriftsteller, die sie bis zur Unkenntlichkeit verhunzen; — oder die fadesten Farcen, voll der schmuzigsten Zweydeutigkeiten, die nur den niedrigsten Pöbel unterhalten; — oder auch religiöse Geschichten, in denen gewöhnlich der Schalksnarr der Held des Stücks, und den Zuschauern wenigstens eine weit interessantere Person ist, als der Mann, dessen Tugend zum Beyspiel aufgestellt werden soll. Das Elend, in dem sie leben, ist bey alle dem unbeschreiblich. Der gemeine Mann, der, wie billig, einer solchen Geistesnahrung leiblichen Trank und Speise vorzieht, besucht ihr Theater nur dann, wenn es mit einer so geringen Aufopferung, als es möglich ist, geschehen kann, er bedenkt sich, bis er ein Sechskreuzerstück preisgiebt; — Groschen, Kreuzer — und sogar Pfenninge sind die gewöhnlichen Eintrittspreise des Landmanns, und nicht selten beträgt die ganze Einnahme eines Abends 3—6 — wenn es hoch kömmt 10—12 fl. Davon kann ein Personale von 10—12 Köpfen, wo oft Kinder und Dienstmägde nicht mit eingeschlossen sind, unmöglich ohne die drückendsten Nahrungssorgen leben. Sie sind gezwungen, das Publikum mit unverschämten Betteleyen zu belästigen, und es ist ein wahrhaft trauriger Kontrast, wenn der Diktator, der auf dem Theater mit stolzer Miene über das Leben von Tausenden disponirt — wenn der Millionair, der auf der Bühne Summen verschwendet — nach geendigtem Schauspiele in der Schenke um ein Stück Brod und eine Schaale Suppe bettelt, um sich und seine Familie des Hungers zu erwehren. Es ist eine höchst seltene Ausnahme von der Regel, wenn die Gesellschaft ohne Schulden von dannen zieht — und beynahe unvermeidlich, daß nicht mancher aus Noth gedrungen noch schlechtere Streiche begeht. — Der Nebenerwerb des weiblichen Geschlechts läßt sich errathen. — Was endlich das Maaß des Elends voll macht, ist, daß die meisten, welche, anfangs durch die scheinbare Freyheit und Ungebundenheit dieser Lebensart geblendet, sich derselben einmal ergeben haben, nie mehr, oder nur äusserst schwer wieder zurücktreten. Es ist in der That nicht bloßes Vorurtheil, wenn jeder Hausvater sich scheut, dergleichen verborbene, des

Müßiggangs gewohnte Kreaturen in seine Dienste zu nehmen, — das Bedauernswürdigste aber, daß die meisten aus ihnen, wenn sie auch das Glück hätten, zu einer ordentlichen Lebensart zurückkehren zu können, sich nicht mehr entschließen wollen, ihr glänzendes Elend mit derselben zu vertauschen. — Ihr Ende ist noch glücklich, wenn ihnen als Opfern der äußersten Dürftigkeit oder einer ausschweifenden Lebensart in irgend einem Spitale zu sterben vergönnt ist — ihr gewöhnliches Loos aber, daß sie in einer Dorfschenke, oder auch wohl auf freyem Felde trostlos und unbedauert dahin sterben.

Dieß alles ist jedoch nicht im Stande, viele junge Leute aus den niederern Volksklassen von Ergreifung dieses mühseligen Stands abzuhalten, und erst unlängst ist ein ganzer großer Bauernwagen voll junger Mädchen, Bursche und Kinder, sämtlich Komödianten, unweit der Hauptstadt vorbeypassirt. Sie kamen aus der Gegend von Waging oder Deisendorf, und schienen nach Hallein oder in das Berchtolsgadensche ziehen zu wollen. Die ganze Gruppe soll einen höchst ärgerlichen Anblick gegeben haben.

Die große Anzahl solcher umherirrender Truppen endlich, von denen eine der andern in den Weg tritt, eine der andern den ohnehin kümmerlichen Nahrungserwerb entzieht, vollendet das Gemälde. Alle leiden und verursachen einerley Gebrechen, nur sind von denen, die sich noch Schauspieler-Gesellschaften nennen, bis zu der Zigeunerbande herab sehr viele und verschiedene Abstufungen, deren die eine sich mehr — die andere minder von demjenigen Grade der Vollkommenheit entfernt, der allenfalls solchen Truppen bey bessern Subjecten und einer zweckmäßigern Einrichtung noch erreichbar seyn könnte.

Ein Polizeygesetz über diesen Gegenstand ist also meines Erachtens eine Wohlthat fürs Land, und ehe ich meinen gehorsamsten Vorschlag dazu darlege, finde ich nur noch ein Paar Einschränkungen des bisher Gesagten nöthig, aus denen der Inhalt jenes Gesetzes dann von selbst fließen wird.

1. Es finden sich auch bey jenen, der Regel nach verdorbenen Gesellschaften einige einzelne, die, so viel ihnen bey beschränktern Kenntnissen und in der Entfernung von Gebildetern möglich ist, aus wahrer Neigung für die Kunst sich zu wahren Schauspielern zu bilden bestreben; — einzelne, die durch ein glückliches Talent vieles zu leisten im Stande sind; — manche, die ihren jugendlichen Leichtsinn bereuen, und sich nun dafür durch ein gutes Betragen auszuzeichnen suchen; — einige Directeurs, die bescheidene ehrliche Leute sind, und es sich wirklich angelegen seyn lassen, solche aus der gewöhnlichen Art geschlagene bessere Subjecte um sich zu versammeln, und durch kleine, ihren Kräften angemessene moralische Stücke Geschmack am Sittlichen zu verbreiten.

2. Es wäre in jedem Betrachte übel, den Landbewohnern alle Schauspiele nehmen zu wollen. Diese Art von Unterhaltung ist ihnen vielmehr allerdings zu gönnen, wenn sich nur die producirenden Subjecte nicht so ganz ohne Scheu über alle Schranken — wenigstens äußerer Sittlichkeit hinaussetzen, und wenn nur ihre Darstellungen weder versteckt noch offenbar un-

moralisch sind. Stücke von feinerm Konversationstone passen nun freylich nicht für den Landbürger und Bauern, weil ihnen die Sprache derselben zu fremd ist; — allein es ist nicht wahr, daß er Sittengemählde aus dem bürgerlichen Leben, Scenen aus dem Kreise, in dem er wirkt, nicht goutirt — daß er durchaus Narrheiten oder Gegenstände zum Gaffen will; — das wahrhaft Schöne rührt auch den rohern Menschen, wenn es ihm faßlich gemacht wird. Dieß hat man ihm bisher zu wenig kennen gelehrt, und kann also nicht mit Zuversicht behaupten, daß er Unsinn entschieden vorziehen wird.

Mein Vorschlag wäre demnach, vor allem die im Lande herumziehenden Truppen mannigfaltiger Art, deren man im Durchschnitte zu gleicher Zeit manchmal gewiß über 6 oder 7 zählen könnte, auf eine bestimmte Zahl zu reduciren, eine Auswahl unter den entrepreneurs derselben zu treffen, und allen übrigen den Zutritt ins salzburgische Gebiet ganz zu versagen. Es wären demnach meines gehorsamsten Dafürhaltens

1. nie mehr, als 2—3 Landschauspieler-Gesellschaften, deren dann eine aus 8 bis höchstens 10 Köpfen bestehen kann, im Erzstifte zu gleicher Zeit zu dulden. Da sie ohnehin nicht länger, als einige Wochen an einem Orte verweilen können, so scheint mir diese Anzahl hinlänglich, dem Landpublikum diese Art Unterhaltung zu verschaffen, ohne demselben eben durch zu häufige Besuche beschwerlich zu fallen, und ohne daß sich dann diese Gesellschaften selbst so sehr im Wege stehen, daß sie sich wechselweise total zu Grunde richten.

2. wären aus den verschiedenen Directeurs solcher Truppen nur diejenigen zu wählen, welche sich den Ruf von Sittlichkeit, und bessern theatralischen Talenten erworben hätten; — welche wenigstens auf äußerliche Moralität ihrer Untergebenen sehen, und im Stande sind, dem Publikum gute, anpassende Stücke zu geben, und zu mindesten alle offenbaren Schmuzigkeiten von der Bühne zu entfernen.

3. wären den gewählten Directeurs von Seite der hohen Landesregierung öffentliche Patente über die erhaltene Bewilligung zu ertheilen, die von Jahr zu Jahr erneuert werden müßten; die hochfürstlichen Pfleggerichte hätten aber zugleich strenge darauf zu sehen, daß alle Arten von Schauspielertruppen, welche kein solches Patent aufzuweisen haben, ohneweiters über die Gränze geschaft werden.

4. könnte zu Unterstüzung der Armuth den Anführern dieser Gesellschaften das Bedingniß aufgelegt werden, daß sie von jeder Vorstellung zur gerichtlichen Armenkasse eine Abgabe von 12—15 kr. zu entrichten hätten. Da die einmal bestimmten Directeurs nicht zu besorgen hätten, von andern verdrängt zu werden, so würden sie diese Gabe gern und leicht entrichten.

5. wäre den Directeurs aufs schärffte aufzutragen, Niemand im Inlande ohne obrigkeitliche Untersuchung und Bewilligung zu ihren Gesellschaften zu engagiren. Welcher dieß überträte, müßte augenblicklich, und für immer seines Patentes verlustig werden.

Dieß nun wären meine Ideen über diesen Gegenstand. Zeit und Umstände werden alles an Handen geben, noch genauere Maaßregeln hierüber zu treffen. Ist nur das gröbste Uebel einmal gehoben, so ist schon sehr viel geschehen. Auch ist mein gehorsamster Bericht blos Entwurf, den ich einer hochlöblichen Polizeystelle hiemit zu höherer Einsicht vorgelegt haben will, und wobey ich, überzeugt von hochderselben Sorgfalt für das Wohl des Landes, die gnädigste Entschließung erwarte.

Salzburg beym hochfürstl. Syndikate den 1. Junius 1796."

Diese Vorschläge wurden dem gewöhnlichen Referenten für Theatersachen beim Hofrate Joseph Haas zum Vortrag übergeben, den er am 1. Dezember 1796 erstattete; er sagte:

„Es wird wohl niemand unter uns an der Wahrheit der Schilderung zweifeln, welche in dem . . .Bericht von dem Nachtheil der herumziehenden Comödiantenbanden gemacht ist. Da jedoch die darin gegebenen Vorschläge sich allein auf die Polizey im Lande beziehen, so sollte man glaube ich solchen Pflegern, von welchen man sich ein vernünftiges auf Thatsachen gegründetes und auf den Geist der Nation berechnetes Gutachten versprechen kann, den Bericht des Stadtgerichts mittheilen, und von ihnen nicht nur ein Gutachten über den ganzen Vorschlag sondern auch noch insbesondere über folgende Punkte Aufschluß verlangen

1. Ob das Volk an diese Gattung von Lustbarkeit so sehr gewöhnt sey. daß sie sich nicht ganz abstellen laßen

2. ob die vorgeschlagene Zahl von 3 Comoediantenbanden nicht noch zu groß sey

3. welche Unternehmer bisher im Lande herumgezogen seyn, wie oft und wie lange sie in einem Jahr gespielt haben, und welche von ihnen allenfalls eine Begünstigung verdienten."

Der Referent bezeichnete die Pfleger von Hallein, Laufen, Tittmoning, Mattsee, Thalgau, Werfen, Radstadt, Tamsweg, Zell im Pinzgau, Mittersill und Zell im Zillerthale als diejenigen, „welche hierüber gehört zu werden verdienten." In der Hofratssitzung vom 2. Dezember 1796 wurde dieser Vorschlag angenommen, und die bezeichneten Pfleger beauftragt, sich zu äußern. Auch diese Berichte sind vorhanden und stimmen meist den Gedanken des Salzburger Syndicus zu. Der Pfleger von Laufen, der uns schon bekannte Andre Seethaler, war zuerst fertig; er schreibt am 22. Jänner 1797, daß „nach den hiesigen Lokalverhältnissen"

„1. alle ambulanten Theater und alle Vorstellungen fremder Komoediahten ohne aller Sensation und Beeinträchtigung des Publikums vollständig abgeschafft werden können, wenn nur den laufnerischen Schiffleuten im Winter ihr Nebenverdienst durchs Theater ungestört bleibt.

2. kann ich mich daher nicht entschlüssen den Vorschlag des HE. Stadtsyndikus, einer bestimmten Anzahl Schauspieler-Gesellschaften den ausschlüßlichen Vorzug, Theater auf dem Lande im Erzstifte zu halten, einzuräumen, zumal es einer Seits nicht zu wünschen ist, daß Inländer solche herumziehende Diletanten machen, und dadurch dem Staate nützliche Köpfe oder arbeitfähige Hände entzohen werden; anderer Seits würden sich die Glieder einer solchen auf immer bevorrechteten Schauspieler-Gesellschaft, wo nicht im Erzstifte ein quasi domicilium, doch wenigst ein gegründetes Anspruchrecht auf Unterstützung an Kost, Medizin, Herberge, und Pflege in plötzlichen Erkrankungs- und andern Fällen erwerben.

3. kann ich mich des Schwalles von Schauspielunternehmern, die in den 8 Jahren, wo ich der hiesigen Pflege vorzustehen die Ehre habe, nach Laufen kamen, eben sowenig mehr als ihrer Art zu spielen durchgehends erinnern, die wichtigsten Gesellschaften darunter aber waren die Fränkische — die Müllerische — die Jensische — die Probstische und Richterische. Keine aber hatte ausser der ersten, und diese auch nur der gegebenen Balete halber einen bedeutenden Zulauf; denn ich kann es leider nicht verheelen, daß das Publikum in hiesiger Stadt, so wie auf dem Lande, noch nicht viel theatralischen Geschmack verräth, sondern nur immer sein Zwerchfell am meisten bey Harlekinaden erschüttert fühlet; daher machen denn auch die Spiele der einheimischen Scharler, sie mögen gute und neue, oder auch um ein Saekulum zu alte seyn, immer vorzüglich ihr Glück, weil sie allemale mit dem Hannswurste theils in nuce, theils in der Maßque eines Bedientens — Stutzers — Doktors — oder dergleichen herausgeputzet, und so zu sagen nationalisiert werden."

Der Pfleger Raimund Fr. Del Negri in Tittmoning (29. Hornung 1797 [sic]) äußert sich nur in Phrasen, spricht sich aber gegen die vorgeschlagene Abgabe zur Armenkasse aus, weil man „so zu sagen, wirklich dem einen bedürftigen etwas nehmen würde, um es dem andern zuzuwenden", auch müsse man froh sein, „wenn die übrigen Auslagen als Zehrung, Quartier, Musik und Beleuchtung ꝛc. richtig bezahlt werden;" sein Pfleggericht scheint nicht sehr theaterfreundlich, trotzdem hält er die Zahl von drei Komödiantenbanden nicht für zu groß. Die einzelnen Gesellschaften, von denen „im Durchschnitte genommen jährlich etwa 2 aufs höchste 3 hierher kommen", vermag er nicht mehr anzugeben, doch rühmt er „in

Rücksicht ihrer Aufführung und richtigen Bezahlung als auch ihres Spieles die Richterische und Probstische Gesellschaft."

Sehr eingehend beantwortet das Pfleggericht Wartenfels die Fragen; Rupert von Kleimayern schreibt aus „Thalgau den 23 ten Lenzmond 1797" u. a., die Schilderung des Berichtes über „diese Leute" sei sehr treffend;

„Ihr Wesen war mir schon von anderen Orten her aus meinen Schreiber-Jahren bekant genug: sie sind zudringlich in den besseren Häusern der Orte: begehren allerlei Kleidungs Stücke und andere Sache ihnen aufs Theater zu leihen, und sind hernach im Zurückstellen manchmal nicht gar richtig: oder sie quälen doch um den Besuch ihrer Stücke unter Verheissung der sehenswürdigsten Auftritte und wenn dann die leichtgläubige kommen, sehen sie immer doch nur wieder, was sie schon so oft gesehen haben, daß nämlich Einer nach dem anderen mit der Pritsche hinter die Coulissen hineingejagt wird. Die wenigsten Truppen sind im Stande, die Zuseher zwischen unter mit einer Musik zu unterhalten: und so sind die Schauspiele der meisten Landtruppen für Personen, die in Städten auch nur ein und andersmal ins Theater gekommen, kaum ausstehlich, und wobei der Zuschauer öfters über die Abgeschmacktheit oder alzuofte Wiederholung dieses oder jenes Spasses vor Scham für den Schauspieler selbst die Augen niederschlägt. Lezthin erklärte ein solcher Truppführer Leopold Wolf[1] ganz unverschämt auf der Bühne: „es sey ihm nicht ums Komedispielen sondern ums Geld der Zuschauer": wie denn auch meist schon ihre fehlervolle Einladzetln verrathen, daß sie kaum lesen und schreiben können; um so weniger aber eine Kentniß von den Regeln und Büchern ihrer Kunst sich erworben haben. Auch giebt es ein Paar solcher LandPrinzipalen, einen gewissen Schoiber[2] und vorerwehnten Wolf, die wohl in einem Spital, um so weniger aber auf den Theater eine Figur machen können: indem sie nicht allein sehr klein sondern auch krum und Buchlicht sind.

Wie bald man sich also an solchen Leuten überal genug gesehen hat; läſt sich von selbsten denken: sie bekommen von Tag zu Tag weniger Besuch ihrer Spiele: zu essen aber müssen sie doch was haben: der Gastgeb, der sie aufgenohmen, geräth also nicht selten in die Verlegenheit, daß er nicht weiß, ob er sie längers behalten, oder wieder wegschaffen soll: sie können ihn für

---

[1] Er stammte nach dem beigelegten „Verzeichniß der im . . . Pfleggericht Wartenfels gewesenen Schauspielern ꝛc." aus Oesterreich und gab 1796 durch acht Tage Theaterstücke.

[2] Nach dem Verzeichnisse: Michael Stoiber von Salzburg, der mit Karl Wilhelmi aus Sachsen 1791 durch 8 Wochen Theaterstücke gab; er hieß aber wohl Schoiber, wie aus den anderen Berichten hervorgeht.

das bereits Genossene nicht zahlen, weil sie oft schon mit Schulden hergekommen und kaum das Gefährt, das sie gebracht, zu bezahlen vermögen: läßt er sie also längers überkommen; so wird die Schuld immer grösser; und schiebt er sie fort, so ist das, was er ihnen bereits gegeben, sicher verlohren und dazu kömt dann auch das öfters gar vor Gericht gelangende Gezänke und Geräufe der Schauspieler unter sich selbst.

All dieser Ereignisse wohl bewust liesse ich auch die erstern Jahre meines Hierseyns keine frembde Komedianten in dem mir gnädigst anvertrauten Pfleggerichte ihre Schaubühne aufschlagen. Nachher hieß es aber einmal, als wären doch einige bessere Personen des Orts Liebhaber von solchen Abendlichen Unterhaltungen: und als vor einigen Jahren der Schauspieler Wilhelmi glaublich aus der Ursache, weil ihm die Erlaubnis nach hier in Neumarkt zuspielen dort verweigert worden, sich hier erhängt hat; so ward ich in Abschlagung der angesuchten Spiellizenzen sorgsamer und dachte: wenn einmal solche Leute in der Nähe sind; so können sie ohne Gefahr sie in Verzweiflung zu bringen — nicht wohl weggewiesen werden. Doch seitdem damals der Einfall des Reichsfeindes so nahe war, daß zu dessen Abwendung Stund-Gebette gehalten, und auch selbst in Salzburg das Theater verschlossen blieb; so nahm auch ich mir wieder die Ausrede, die sich angemeldete frembde Schauspieler auf bessere Zeiten zu verweisen .....

Es ist so eben gesagt worden, daß ich schon seit der vorjährigen Gefahr eines feindlichen Einfalles keine Komedianten mehr hier spielen liesse: seit welcher Zeit inzwischen der ganze Winter vorüber gegangen, für dessen Abende sonst ein Schauspiel noch am erwünschlichsten seyn könnte: ich hörte aber von niemanden ein Verlangen darnach äussern: vielmehr haben einmal die Gerichts-Ausschüsse zu erkennen gegeben, wie sie wünschten, daß die frembden Komedianten nicht mehr so zu spielen Erlaubnis bekommen möchten: sie werden diesen Wunsch vermuthlich aus den Munde einiger Haußväter entnohmen haben, deren junge Leute öfters nur unter den Vorwand der Komedie Zusammenkünfte halten: vom Schauplaz wird meist in die Zechstube gegangen, und dann spät einander nach Hause begleitet, welches ja manchmal für ein Bauern-Mägden sehr nachtheilige Folgen haben mag: Und wegen diesen Zechen der Leute nach geendeten Schauspiel wird auch der Gewerbs Neid der anderen Wirthe gegen denjenigen erregt, der eben die Gelegenheit hat, denen Komedianten Wohnung und Schauplaz einzuräumen. Von hier kann ich also gar nicht sagen, daß die Leute da so sehr an diese Lustbarkeit gewöhnt wären, um solche ganz abstellen zu können: sind einige Komedianten hier, so wird jezuweilen hingegangen: wo nicht; so wird auch keiner Komedie erwähnt; die bißher hier gewesene Truppen spielten so anziehend nicht, daß ihr Daseyn gewunschen werden könte ...

Wenn die Land Truppen sich auf keinen besseren Fuß stellen, als sie biß nun gewesen: so wäre es glaublich jedermann gleichgültig, wenn auch gar keine mehr anher kämen. Die vom Stadtgericht vorgeschlagene Zahl von

drey solchen Truppen im Lande scheinen mir aber auch bei einer besseren Einrichtung derselben zu viel zu seyn: meines Gedünkens wären deren zwey genug, so daß Eine im flachen Land herum zöge, während die andere Bande in den Orten des Gebürgs spielte, und dann diese heraus und jene hinein wechselte."

Er legt ein Verzeichnis der Unternehmer bei und fährt fort:

„Von allen diesen hätte ein gewisser Friderich Wilhelm Richter aus Bayreith noch die regelmäßigste Stüke aufgeführt [er spielte nach dem Verz. 1795 durch 14 Tage Theaterstüke]: Allein da er ein Protestant ist; so wird dieser nicht wohl für Salzburg zu einem Land Komedianten vorzuschlagen seyn: auch hatte er eine Aktrice bei sich, die hienach im Oesterreichischen von irgend einem Landgericht aufgehoben worden ist. In die grössere Orte des Erzstifts nach Hallein—Laufen und so auch in die übrige Landstädte werden etwa wohl bessere Truppen als in unser Dorf gekommen seyn: über die Auswahl der mit Freiheits Briefen zuversehenden Truppen werden also auch jene andere Beamte leichter einen Vorschlag geben können".

Er hebt dann hervor, daß auch noch die „Anstände" zu erwägen seien,

„welche einem Landbeamten nach der neuen Einrichtung — niemand anderen, als wer ein Hofräthliches Patent aufzuweisen hat, zum spielen zuzulassen — dann aufstossen können: wenn nämlich solche sich melden, die nicht immer Schauspieler sind, sondern diesen Erwerb nur jezuweilen aus Noth oder aus Lust ergreifen: als da von der ersteren Art die Laufner Schifleute waren, welche zu Winters Zeit, da sie mit der Schiffahrt sich keinen Verdienst machen können, eben auch so Truppenweise in und ausser Lands herum gezogen sind, und ihre Wildschüzen und Einsidler Geschichtgen vorgestelt haben: sie waren öfters unterhaltender als die eigentliche Land Komedianten: iezt aber sind sie schon einige Jahre ausgeblieben. Wenn sie aber wieder kommen solten, und hätten als Inländer und gebrödte Kamerschifleute kein Hofräthliches Patent nöthig zu haben geglaubt: ob sie ein Beamter ohne dessen Vorweisung doch dürfte spielen lassen?

Auch thun sich jezuweilen einige junge Leute des Orts zusam, und spielen ein oder zwo Komedien bloß aus Liebhaberei zu dieser Sache: um aber die dabei gehabte Kosten wieder herein zubringen, nehmen sie gleichwohl ein gewisses Eintrit Geld: oder wie man von grösseren Orten her hörte, haben dort solche Gesellschaften den Einnahm denen Armen überlassen: wenn sich nun auch hier wieder so was ergäbe: ob solchenfals das Komedispielen für Geld erlaubt werden dürfte?"

Der Pfleger verlangt dann noch, daß auch den Marionettenspielern, unter denen er einen wegen Augenschwäche erwerbsunfähigen Schneidermeister aus Zell im Zillerthal, Johann Rainer, [1793

durch 3 Wochen] erwähnt, ferner den Taschenspielern, Seiltänzern, Springern und Gleichgewichtskünstlern in dem neuen Gesetze Beachtung geschenkt werden möge, und zwar müßten für sie strengere Vorschriften erlassen werden.

„Von diesen vorgeblichen Philadelphias-Schülern ist unlängst [1797 durch 4 Tage] eine Familie unter den Namen Johann Franz Trost hier gewesen, welche der Gesichtsfarbe nach Zigeuner aus Ungarn sind, wiewohl sie sonst als Teusche ihre Päße haben, und auf diese Bande mag der Stadtgerichtliche Bericht zielen, wo es heist, daß unlängst ein Wagen voll solcher wild aussehenden Leute von Waging her bei der Hauptstadt vorüber gezogen sind: wenn es deme so ist, wie ich vermuthe, so wäre auf diese Trupp schwarzer- und meist grün gekleideter Leute allerdings gute Aufsicht zu haben; denn ich hörte hinnach, daß sie an einsamen Häusern sehr zudringlich und bedrolich seyn sollen: und daß sie deßwegen von einem Oesterreichischen Landgericht auf gehoben, und mit Schub weggeführt worden sind. Sie haben eigne Pferd und Wagen und auch grosse Hunde bei sich."

Auch Kleimayrn spricht sich gegen die Armenabgabe mit ähnlichen Worten wie del Negri aus, wenigstens was die kleinen Ortschaften wie Thalgau und Ebenau betrifft.

„Wenn die Schauspieler Truppen 8 biß 10 Köpfe stark seyn sollen, wie Herr Stadtsyndikus glaubt, und wie sich denn wohl auch mit wenigeren nach der bißherigen Praxis dieser Leute keine ordentliche Stücke sondern blosse Lipperl Spiele aufführen lassen; so kann ich hoffen: daß in Thalgau künftig ohnehin selten mehr eine Komedianten Truppe sich aufhalten wird: und so werde ich auch der im Syndikats Bericht verlangten Untersuchung bei Aufnahme eines neuen Mitgliedes der Truppe von selbsten enthoben bleiben, welches sonst für einen Beamten kein gar angenehmes Geschäft seyn würde, da er leicht durch falsche Päße getäuscht und hernach doch verantwortlich oder wenigst verarget werden könte, wenn so ein Pursche anderwärts Ausschweifungen begehen wird."

Dann lenkt der Schreiber die Aufmerksamkeit auf die einzeln oder gruppenweise im Land umherziehenden Musikanten und schlägt vor, den Ausländern den Zutritt ins Erzbistum zu verbieten.

„Die Zurückweisung der frembden Musikanten mag freulich denen Thurner Gesellen von Salzburg und Hallein wie auch denen als Sängern ausgehenden Kämeradschaften Halleinischer Salzarbeiter in den angränzenden Ausland etwas nachtheilig seyn, wenn die auswärtige von Monnsee—Passau und solchen Orten nicht mehr hereingelassen werden."

Dafür könnten sie im Lande mehr verdienen. „Aber jetzt beginnen auch zuviel Inländer — zum Beispiel einige Schneidermeister von

der Gnigl [bei Salzburg] miteinander ins Singen auszugehen." Immer noch weiterer Landplagen muß der Bericht gedenken, so der Schaukastenträger und Schattenspieler, endlich der Italiener mit wilden oder doch ausländischen Thieren. Er schließt mit dem Wunsche, das Gesetz möge recht bald erlassen werden.

Frh. Christoph von Trauner zu Radstadt bezieht sich in seiner Antwort [vom 7. Juni 1797] auf eine Vorstellung, in der er bereits am 24. Oktober 1794 ähnliche Gedanken ausgesprochen habe, damals sei ihm aber geantwortet worden, „die Bewilligung zum Spielen sei Sache der Beamten auf dem Lande"; er erklärt sich mit dem Syndikatsberichte ganz einverstanden, hebt hervor, das Volk sei „allhier" an diese Gattung von Lustbarkeit keineswegs gewöhnt:

„Von der Bauerschaft pflegen die Leute die Comedien allhier ohnehin nicht zu besuchen, denn diese Gattung Leute hat nur in solchen ihre Unterhaltung, allwo der Hanns-Wurst und Lipperl die Hauptrolle spielen, die Bürger aber sind zu unvermögend, derley Comedianten-Truppen zu unterhalten, und sie brauchen ihr Geld zu nothwendigern Ausgaben."

Darum erscheint ihm, „daß eine, gar auf das Höchste, zwey, derley Banden allerdings hinlänglich" seien und er deutet „auf den Schauspieler Probst" hin, „der zwar nur einmal etwelche Wochen lang sich allda aufgehalten, unter dieser Zeit aber gute Stücke aufgeführt, und sich samt den Seinigen ganz unklagbar und anständig betragen hat."

Ferdinand von Pichl in Tamsweg [20. Juni 1797] hält es für zu hart, „alle Schauspiele auf dem Lande abzuschaffen, . . da man noch keinen Versuch machte, sie auf einen besseren Fuß zu setzen und das Publikum großentheils an diese Unterhaltung gewöhnt ist." Obwohl auch er die rasche Vermehrung[1] der Schau-

---

[1] Er erklärt diese rasche Vermehrung, wie folgt: „Sobald ein Schauspieler mit seinem Principalen sich nimmermehr vertragen kann, oder, was noch öfters der Fall ist, wenn eine Schauspielerin der anderen in die Haare gerräth; so trennt sich die Troupp. Der Schauspieler wird selbst Directeur, und wirbt sich andere Schauspieler. Auf solche Weise vervielfältigen sich die Trouppen so sehr, daß sie einander nicht genug ausweichen können."

spielertruppen beklagt, schlägt er doch nur folgende „Reformationen und Beschränkungen" vor:

1) Wären zween Entreprenneurs zu wählen, denen auf ein Jahr und auf Wohlverhalten ein Freybrief mit Ausschluß aller übrigen zu ertheilen wäre. Um diesen Freyheitsbrief werden sich sogleich mehrere Competenten melden, wenn allen denjenigen für das Jahr 1798 Schauspiele aufzuführen gesetzlich untersagt wird, welche bis auf den 1. Decembers noch keinen Freyheitsbrief erwirkt haben werden. Mir ist unter so Vielen, die bisher im Lande herumgezogen sind, dermalen kein Schauspieler bekannt, der als Entreprenneur aufgenohmen zu werden verdiente, als ein gewißer Probst, welcher sowohl für seine Trouppe als auch für das Publikum angemeßene Stücke gab, und unter seinen Schauspielern eine so gute Ordnung hielt, daß jeder seine Rolle studierte, und in betref der Sitten keine Unanständigkeit vorkam. Seit etwelchen Jahren ist aber dieser Probst nicht mehr wieder gekommen.

2) Dem Freyheitsbrief wäre ein Verzeichnüß jener Stücke anzuhängen, welche den Entreprenneurs könftiges Jahr hindurch aufzuführen erlaubt seyn sollen. Jene Stücke, die in dem Verzeichnüß nicht enthalten sind, sollen nicht gegeben werden dürfen.

3) Schauspiele aufzuführen soll nur an jenen Orten erlaubt seyn, wo eine Obrigkeit sich befindet, an allen übrigen Märkten und Dörfern aber verbothen seyn.

4) Soll kein Direkteur bey Verlurst seines Patents sich unterfangen, vom Innlande jemand ohne obrigkeitlicher Untersuchung und Bewilligung zu seiner Gesellschaft zu engagiren.

5) Darf die Verehelichung der Schauspieler nicht ohne Bewilligung der hochen Polizeystelle geschehen."

In einem besonderen Berichte fügt er am gleichen Tage noch hinzu, daß auch die meist aus Regensburg und Bayern kommenden Musikanten, dann die Vaganten mit Schaukasten, die Seiltänzer und Gaukler „gleich viel werth" seien und glaubt, daß man sie einfach zurückweisen solle.

Mit viel Worten sagt der Pfleger von Zell im Zillerthale, Joseph von Pichl, in seinem Berichte vom 15. Juli 1797 nur wenig; er stimmt den Schilderungen des Syndikus völlig bei, ist der Meinung,

„daß auch die niedrigste Volksklasse nicht durchaus nur für Possenspiele Sinn und Neigung habe, sie wäre vielmehr für das wahrhaft Schöne nicht minder empfänglich, wenn es in Scenen erscheinen würde, die ihrem Fassungs-Vermögen anpassen. Das moralisch Gute wirkt nicht minder auf ihre Denkart und Handlungen als auf jene des gebildeten Städters, wenn sie nur nicht immer das Lob der Tugend aus dem Munde einer Bhryen hört."

Diese Art der Unterhaltung müsse „möglichst verfeinert,“ „eine schickliche und zweckmässige Auswahl in den Vorstellungen getroffen werden.“ Nach seiner Meinung müßte „der Vorsteher einer auf dem Lande herumziehenden Trouppe“ nicht allein „ein hinreichend gebildeter, sondern auch ein an sittliche und ökonomische Ordnung gewöhnter Mann seyn“ und diese Eigenschaften auch seinen Untergebenen mitzuteilen und bei ihnen zu erhalten wissen. So stimmt der Pfleger auch den Besserungsvorschlägen des Syndikatsberichtes bei, ist nur „gegen derley Finanz-Spekulazionen eingenommen, welche zur Unterstüzung der Armen auf Kosten der gleich dürftigen oder noch dürftigern Klasse berechnet sind;“ die geplante Abgabe werde „einen äusserst kargen, unmerklichen“ Betrag ausmachen und von dem Komödianten doch als ein Zoll empfunden werden, den er dafür entrichten soll, „seine schöne Kunst zu üben und zur sittlichen Bildung des Volkes beyzutragen.“ Auch gegen die obrigkeitliche Untersuchung und Bewilligung in betreff der Aufnahme von inländischen Mitgliedern spricht sich Joseph von Pichl aus praktischen Gründen aus, der Beamte kenne „den Schauspieler oder Schauspielerinn, welche engagirt werden sollen, in Hinsicht auf die Sittlichkeit eben so wenig, und was theatralische Geschicklichkeit und Talent betrift, hat er sehr oft weder Geschmack noch die nöthige Sachkenntniß, ein kompetenter Richter zu seyn“. Er möchte die Auswahl der Schauspieler dem Direkteur überlassen, was bei einem Manne „mit den bezeichneten nöthigen Eigenschaften“ unbedenklich sei, ihm nur „bey Verlurst des Patents“ auftragen, in jeder Rücksicht „annehmbare Subjekte sich zu wählen und die untauglichen sogleich zu entlassen.“ Von einer Theaterlust in seinem Pfleggerichte vermag er nichts zu entdecken, was bei der Lage u. s. w. bei der „Seltenheit der Schauspieler Gesellschaften in diesem Thale“ nicht auffällt. „Der Bauer hat am Markttage weder Zeit noch Muße und Gelegenheit Schauspiele zu besuchen. Es fehlt ihm zwar keineswegs an Neugierde, aber er will um diese zu befriedigen auch am Feyertage kein Geld geben; der Bursch liebt mehr eine lebhafte Unterhaltung — Tanz und Spiel.“ Darum äußert sich der Pfleger weder über Zahl noch Wahl der Gesellschaften.

Aus dem Berichte Anton Dickachers in Zell im Pinzgau vom

21. Juli 1797 interessiert vor allem eine Art historischer Abriß, den er voranschickt. Er sagt, nachdem er die Schilderung der Zustände im Syndikatsberichte als nicht übertrieben bezeichnet hat:

„Bisher kamen eben nicht alle Jahre solche Schauspieler Banden nach Zell, hingegen traf es sich wieder, daß in einem oft zwey bis drey hieher zogen, besonders soll dieß in den Jahren 1787. 88. und 89 der Fall gewesen seyn, wo überhaupt diese Komödianten-Epidemie vorzüglich herrschend geworden zu seyn scheint; denn wenn ich nicht irre, so war gerade damals nicht nur Salzburg, sondern auch Bayern, Sachsen, und vielleicht noch mehrere Reichs Länder von Truppen und Subjekten solcher Art so empfindlich heimgesucht, daß sie sich wechselweise die Thüren beynahe in die Hände gaben. Vor allen unüberwindliche Neigung zum Müssiggang, und zu ungebundener Lebensart, dann aber wohl auch eingebildeter Künstlersberuf ohne alles Künstler Talent; — falsche Ruhmbegierde in der Theaterwelt zuglänzen, weil man in der wirklichen blos nützen, aber nicht briliren kann; — abentheuerliche Streiche romanesker Köpfe; das unbändige Wohlgefallen an den barbarischen Geschmack, der in den meisten Ritterschauspielen herrscht, welchen allein zu Liebe sich mancher dem Komödianten-Leben preis gegeben haben mag; — all dieß und vielleicht noch eine Menge anderer Triebfedern verschaften solchen Banden Rekruten ohne Zahl. Der bald darauf mit Frankreich ausgebrochene Krieg aber setzte den immer tiefer und weiter um sich greifenden Übel doch einigermassen Schranken; denn Deutschland ward bey dieser Gelegenheit von Vaganten ziemlich gereinigt, und von derjenigen Klasse von Schauspielern, welche selben gleich zu achten sind.

Ob es jedoch eine Wirkung dieser allgemeinen Verminderung seye, daß seit den letzten 4 bis 5 Jahren in Zell und der umliegenden Gegend nur wenige solche Landkomödianten Truppen mehr zu sehen sind, will ich nicht entscheiden, weil der Schluß von einem einzelnen Gerichtsbezirke auf das Ganze zu gewagt wäre; — aber soviel ist gewiß, daß das Andenken derer, die da waren, so wenig ehrenvoll ist, daß der hiesige Bräuer Huber sowohl als der Lebzelter Mitterwallner, wo sie wegen Mangel des Raumes in den übrigen Wirthshäusern gewöhnlich ihre Einkehre nehmen mußten, fest entschlossen sind, auch unter den feyerlichsten Versprechungen guter Aufführung keine einzige mehr über die Schwelle zu lassen. Im verfloßenen Jahre konnte sich eben darum eine solche Truppe, welche hier zu spielen wünschte, schon deßwegen nicht soutenieren, weil sich Niemand fand, der sie aufnehmen wollte; — und nur auf die inständigsten Bitten des Directeurs, und die Schilderung der äußersten Dürftigkeit gestattete ihm der Bräuer, daß in seinem Hause ein Paar Vorstellungen gehalten werden durften.

Indessen läßt sich leicht erachten, daß bey den nur skizzirt angegebenen Triebfedern, der dem Staate so schädlichen Komödianten Seuche auch durch die gewaltsame Veränderung der umhervagierenden Subjecte, welche ohne

Zweifel im letzten Kriege erfolgt ist, nicht wirksam genug, und höchstens nur auf eine Zeit vorgebeugt — und daß also bey denen jetzt nichts desto weniger noch häufig genug existierenden Truppen eine bestimmtere Verordnung allerdings nöthig seye."

Der Bericht warnt davor, die Vorstellungen ganz zu verbieten, „denn so leicht besonders der Bauer auch Jahre lang Komödien entbehrt; — so selten er sie zumal unter der Woche besucht, und so wenig überhaupt er sich darnach sehnt", so sehr werde man „raisonnieren", „daß man dem Volke kein Vergnügen gönnt, weil man ihm sogar die Komödien nimmt"; das sei allerdings „gar keiner Widerlegung würdig", aber „die durch schiefe raisonneurs so leicht erregten, und dann so schwer zu berichtigenden schiefen Sensationen" könnten vielleicht weiter führen. Der Charakter des Bauern bringe dies mit sich: „keine Komödien zu haben, erträgt das Volk mit Indifferenz, aber keine haben zu dürfen nur mit Widerwillen und Murren". Im Markte Zell sollen viele Einwohner „Vergnügen an dieser Art von Unterhaltung haben", nur stehe eben jetzt kein Raum für Komödianten zur Verfügung. Drei Truppen, „welche ... alle dasjene zu leisten im Stande wären, was man fordert", werde man ohnehin nicht leicht finden, es wären zwei genug, eine aber zu wenig, weil sie „im Besitz eines Monopols leichter ausarten würde", zwei dürften sich gegenseitig „aneifern". Die Armensteuer möchte er nach der jedesmaligen Einnahme regulirt sehen, von 10 fl. Einnahme 12 kr., von 5 fl.: 6 kr. Zur Auswahl unter den Truppen fehlt es ihm an genauer persönlicher Kenntnis der Unternehmer. „Nur hörte ich einen gewissen Directeur Tym schon von mehrern nicht nur als einen rechtschaffenen Mann, sondern auch als einen braven Schauspieler rühmen". Sollte sein guter Ruf „in mehrern pflegämtlichen Berichten" bestätigt werden, so würde er ihn „zur hochgnädigen Würdigung" empfehlen.

Auch der Stadtrichter von Hallein, Ignaz von Gutrath, warnt in seiner Antwort vom 20. Juli 1797, die Vorstellungen ganz zu verbieten, obwohl „das hiesige Publikum keineswegs so sehr an diese Gattung von Unterhaltung gewöhnt seye, daß es derselben nicht wenigst großen Theils entbehren könnte"; dem Volke sei eine zweckmäßige Unterhaltung zu gönnen und die Bühne

habe den doppelten Nutzen zu unterhalten und „zur Moralität und Bildung vieles beizutragen, wenn anders gute Stücke, und nicht fade Hanswurstiaden, die zwar das Volk lachend machen, die Sittlichkeit aber keineswegs befördern helfen, gewählet werden". Aber ihm scheint eine einzige Truppe für genügend, die höchstens 4 Wochen an Einem Orte spielen dürfe, und zwar im Interesse ihrer Einnahmen, aber auch wegen der Bierbräuer, Wirthe rc., die sonst geschädigt würden. Seit sechs Jahren haben die nachstehenden Gesellschaften in Hallein gespielt: Jensen, König, Kreuzmayr, Probst, Richter, von Weber und Miller; Probst hat vom 5. bis 25. August 1794 13 mal, Jensen vom 7. September bis 22. Oktober 1794 29mal, Richter vom 12. bis 21. November 1794 7mal, von Weber vom 10. Juli bis 7. August 1795 15mal und endlich Miller vom 27. Mai bis 17. Juni 1796 13mal gespielt; andere Daten führt Gutrath nicht an, sagt aber: „Wenn ich nun einen von diesen oder andern mir bekannten Entrepeneurs in Vorschlag bringen sollte, so wäre es der einzige Probst, der nach meiner Einsicht begünstiget zu werden verdiente; indem er während seiner Anwesenheit allhier durch Moralität, theatralische Kenntnisse und übrig gutes Betragen sich vor andern besonders ausgezeichnet, wie er deßhalb auch erst heuer in der Moyischen Augsburgerzeitung Nr. 3 ddo. 4 Jäner öfentlich angerühmt worden ist, und damals in Stadt Steyer sich befand.'

Er verlangte weiter Zensur aller Stücke, damit keines „der Geistlichkeit, der Regierung oder den guten Sitten zu nahe trete", Bekanntmachung der verbotenen Stücke durch ein Circulare, Verbot der Marionettenspiele, das nur für den Innländer Johann Reiner von Zell im Zillerthale nicht gelten müßte — er könnte „an kleinere Orte, wo ohnehin keine Schauspieler hinkommen, angewiesen werden", — endlich Abweisung aller Seiltänzer an der Grenze und Beschränkung der Musikanten auf eine bestimmte Zahl und gewisse Zeiten.

Auf Grund der bis jetzt erwähnten Gutachten gab nun der hochfürstliche Hofrat am 12. August 1797 drei Erlässe heraus, der Eine forderte die noch ausstehenden Antworten der Pfleger in Werfen, Mitterfill und Mattsee mit sehr scharfen Worten ein, der andere richtete die Anfrage an das Salzburger Stadtgericht, ob nicht ähnliche Verordnungen wie für die Schauspieler auch für die Musikanten und wandernden „Turner" (Türmer) zu erlassen seien;

der dritte endlich, der uns besonders interessirt, ist für die Pfleggerichte Hallein und Laufen bestimmt und lautet:

„Von dem Pfleggericht Thalgau ist in dem Berichte über die herumziehenden Comödiantenbanden angeführt worden, daß ehedem die Laufner Schiffleute des Winters öfters im Lande herumgezogen seyn um ihre Theatralischen Künste zu produziren, daß aber schon seit einigen Jahren dieß nicht mehr geschehen sey. Da wir es nun sehr gerne sehen würden, wenn die Laufner Schiffleute diesen unproductiven Erwerbszweig gegen einen andern vertauscht hätten, wodurch sie nicht nur sich selbst, sondern auch dem Lande größeren Nutzen brächten; jedoch auf die Anzeige eines Pfleggerichts diese Bemerkung noch nicht für allgemein richtig nehmen können: so habt Ihr ehestens durch Bericht anzuzeigen, wie sich die Sache verhält, damit wir bey Erlaßung des Gesetzes über die Comödianten darauf Rücksicht nehmen können.“

Aus dem Urgens geht hervor, daß die Absicht bestand, das Gesetz „im künftigen Monate zu erlaßen“.

Zuerst entschuldigte sich der Pfleger Johann Joseph Koch von Mittersill den 9. August 1797, er habe den stadtgerichtlichen Bericht erst am 4. Juli 1797 vom Pfleggericht Kaprun erhalten und am 5. d. M. nach Zell im Zillerthale weiter gesendet. Auch er bestätigt alles im genannten Bericht Gesagte, fügt nun aber hinzu:

„Vor allem mus ich gehorsamst aufdecken, daß die Bauers Gemeinde hier Orts überhaupts von Schau- und Trauerspielen kein Liebhaber ist: eben dessentwegen wird das Theater bey anwesenden Komedianten von Bauers Leuten, besonders von verehelichten sehr wenig, ich kann fast sagen, gar nicht besucht, ja sie tragen wirklichen Abscheu über derley Gesinde, und förchten, daß ihre Kinder nur das Sitten Verderbniß einsaugen könnten: Wohl aber bezeiget das Bauern Volk über Christliche Schau- und Trauerspiele grosse Freude, und besuchet solche sehr zahlreich.

Der Bürgers Stand äussert schon einen feineren Geschmack, es liebt solcher das Theater und besuchet dasselbe zahlreich, wenn anderst die Gesellschaft verdienet einen Beyfall zu erhalten. Allein! hier Orts war man die meiste Zeit unglücklich.“

Nun die gewöhnlichen Klagen über Schulden ꝛc.

„In dieser Rücksicht ... kann ich versichern, daß sich die Bauers Gemeinde in mindesten nicht aufhalten würde, wenn derley Lustbarkeiten und Ergötzungen von herumziehenden Banden ganz abgestellet würden, auch die Bürgerschaft würde sich nicht darüber aufhalten, weil sie selbsten durch ihre Söhne, und Töchter die Schau- und Trauerspiele ungleich besser aufführen, als die fremden Komedianten.“

Aber mit Rücksicht auf das ganze Erzstift stimmt er für zwei Gesellschaften und weiß auch zwei zu nennen,

„welche sich unklagbar verhielten, und sich einen Beyfall erwarben, nämlich jene des Richters, und des Thüms [wohl Thyms vgl. oben S. 22]. Jede derselben hielte sich in dem Markte Mittersill 4 bis 5 Wochen, und zwar solcher Gestalten, daß sie mit einiger Eroberung wegkamen; auf der Gäu aber lohnte es ihnen der Mühe nicht, ihre Spiele zu produziren.

Die übrigen aber, als da sind: Embacher, Schoiber, Schmid, und dergleichen, hatten das Schicksal in wenig Tagen wiederum mit Verlurst, oder Schuldenmachen, abziehen zu können."

Die Vorschläge nimmt er an, nur möchte er, daß über das Betragen der mit Patenten versehenen Gesellschaften alle Jahre an die Polizeistelle Bericht erstattet werde, „weil man ihre Gebrechen in den abgebenden Attestaten, ohne mit ihnen in Ungelegenheit zu kommen, nicht anführen kann".

Sigmund von Pichl in Werfen macht sich seine Antwort, obwohl sie erst vom 7. September 1797 datiert ist, ganz besonders bequem, er umschreibt eigentlich nur den Syndikatsbericht; u. a. sagt er:

„Regelmässige Stüke interessiren den gemeinen Mann nicht sehr, weil er sie nicht verstehet, und fade Possenspiele finden bey ihm mehr Geschmack, dadurch geschieht es, daß, wenn auch Schauspieler Gesellschaften eintreffen, deren Individuen hinlängliche theatralische Kenntniße besizen, selbe selten, zum wenigsten aber im Gebirge ihren Konto finden."

Unter den Schauspielern, „die in Werfen waren", als Deutsch, Richter, Kreuzmayr, Probst, Schoiber und Rainer, hat sich vorzüglich Probst des Patentes würdig gemacht.

Am 29. August 1797 erstattet Joh. Bapt. von Mayern in Mattsee seinen eingehenden Bericht. Er hebt hervor:

„Den Bauer interessiren Unterhaltungen dieser Art wenig, und es ist ihm gewiß gleichgültig, ob in seinem Dorfe Schauspiele gestattet werden oder nicht. Ob aber auch der Bürger in Märkten und Provinzialstädten so denke, zweifle ich sehr.

Schauspieler-Gesellschaften, wenn sie nur mittelmässig sind, und doch ihren Aufwand nicht zu sehr übertreiben, machen in Märkten meistens ihr Glück, und werden öfters von den Einwohnern mit Lebhaftigkeit unterstützt, und noch lange hinnach hört man den Bürger sich ihrer gut aufgeführten Stücke mit Vergnügen erinnern. — Allgemein und thätig ist der Antheil, wenn Studenten zur Zeit der Schulferien auf dem Lande ein Stück geben,

und mit vielen Beyfall hat man schon mit Schulkindern kleine Versuche gemacht. Hie und da fangen die Einwohner selbst an, Schauspiele aufzuführen. In Hallein hat sich bereits zum Nutzen der Armen unter den Einwohnern eine Theatergesellschaft gebildet, unter welcher auch Bürger sind. Die bessern Bürger vom Lande gehen, wenn sie in die Stadt kommen, meistens in's Theater, und wählen öfters zu ihren Stadtreisen absichtlich Theatertäge, und geben dadurch deutlich ihr Vergnügen an dieser Unterhaltung zu erkennen. Diese Neigung findet auch immer mehr Nahrung; denn die monatlich zu Augsburg und Gratz herauskommende Deutsche Schaubühne hat wegen ihrer wohlfeilen Preise selbst bey der Volksklasse Eingang gefunden, und scheint sich bald zu der unverdienten Würde eines Volksbuches zu erheben."

Auch Mayern glaubt, daß ein Verbot genügen würde, um dieses Vergnügen der ganzen Bürgerklasse interessant zu machen. „Niemand wird wohl den Beweis über sich nehmen, daß Schauspieler-Gesellschaften auf dem Lande absolut schädlich seyen," müsse doch auch der Syndikatsbericht Ausnahmen zugeben. „Man mache also, daß diese bisher wenigen Ausnahmen die Superiorität erhalten, und man wird die Schädlichkeit gehoben haben"; ein Grund zu völligem Verbote sei nicht vorhanden, auch wäre es nicht „politisch klug".

„Jeder Regierung liegt es immer und vorzüglich jetzt daran, das Volk bey guter Laune zu erhalten. Ohnehin nur mit Neide sieht sich der Bürger auf dem Lande gegen den Stadtbewohner zurückgesetzt, und gewiß nicht ohne Murren wird er ein Gesetz hören, was diesen Abstand noch mehr vergrößert, und die ihm jetzt so geläufige Frage: warum denn die, und nicht auch wir? wird schon auf seiner Zunge liegen, ehe noch das Gesetz ganz kund gemacht ist."

Mayern geht noch einen Schritt weiter und verlangt geradezu, daß der Staat Sorge trage für die öffentlichen Unterhaltungen seiner Bürger.

„Nicht allein in platonischen Republiken, sondern auch in der Wirklichkeit hat man die Organisation und Bestimmung der Volks-Unterhaltungen und Volkfeste für einen wichtigen Zweig der Regierungskunst gehalten, und nicht ohne Bewunderung bemerkt man, wie mächtig die öffentlichen Volksunterhaltungen öfters auf die National-Denkart wirkten. Weise Regenten haben daher, innig überzeugt, daß anständige Freuden die Humanität eines Volkes befördern, diesen Regierungszweig nie vernachlässiget, um auch dadurch auf die Bildung ihres Volkes zu wirken."

Bei der Überzahl der Landbürger über die Stadtbewohner „ist es billig, daß man ihnen die Schauspiele nicht allein nicht

entziehe; sondern sie ihnen auf die bestmöglichste Art zu verschaffen sich angelegen seyn lasse."

„**Der Zweck**, den sich die Regierung bey Gestattung der **Schauspiele** denken muß, ist die Unterhaltung des Volkes ohne **Beleidigung** der **Moralität**." Die Schauspiele müßten demnach „**dem Volksgeiste** angemessen" sein, d. h. unterhaltend, dürften die **Sittlichkeit** nicht verletzen, sie vielmehr erheben; das sei aber nur **zu erreichen**, wenn der Unterhalt der Schauspieler gesichert sei. Es **fragt** sich nur noch, „welche Art Schauspiele dem Volksgeiste am **angemeßensten** seyen."

„Nach meinen Beobachtungen findet der hiesige Einwohner in Stücken, welche mit Musik verbunden sind, am meisten Vergnügen. Die Ursache hievon ist nicht allein in dem angenehmen Eindrucke, den die Musik überhaupts macht, zu suchen, sondern die Liebe für die Musik ist vorzüglich den Bewohnern unsers Landes eigen. Es ist eine aus der Erfahrung bewiesene Thatsache, daß allen Bewohnern von Gebürgländern ein besonderer musikalischer und dichterischer Sinn, und eine auszeichnende Vorliebe für die Musik eigen seye. Alle Alpengeschäfte haben ihre eigenen Gesänge, und jeder Viehhirt seine besonderen Instrumente. Mit Singen wird jede Unterhaltung begleitet, und jede Freude des Gebürgbewohners bezeichnet. Die Beschreibungen unsers Landes sind voll von Anführung der Volksgesänge, und kaum wird ein Land von einem noch so grossen Umfange als das Erzstift, so viele Volksgedichte und Volksdichter aufzeigen können, als das unsrige.

Aus allen diesen, glaube ich, läßt sich der Hang des Volks für die Musik nicht mißkennen. Musik hat auf die humane Bildung des Karakters überhaupt einen so ausgeschiedenen und allgemein erkannten Werth, daß man in manchen Ländern, und vorzüglich letzter Hand in den dänischen Staaten schon auf die Idee kam, mit den Landschulen Musik-Institute zu vereinigen, um auch unter dem Landvolke musikalischen Sinn zu erwecken. Der Gesetzgebung wird daher dieser unserem Volke schon eigene musikalische Sinn desto schätzbarer seyn, und sie wird denselben ebenso bey den Volksunterhaltungen zu näheren suchen, so wie sie dieses in Rücksicht der Religion durch Einführung der Kirchengesänge bereits gethan hat.

Überdieß hat in Rücksicht der Schauspiele auf dem Lande die Musik noch den wesentlichen Vortheil, daß Gesänge das Extemporiren verbiethen, und den Schauspieler streng an den Text binden, daß sie die Mittelmäßigkeit des Schauspielers decken, und selten so schmutzige Ausdrücke enthalten, als sonst in prosaischen Stücken öfters vorkommen. Zu dem drücken sich Gesänge auch dem Gedächtnisse leichter ein, und lange Zeit erhält sich oft ein Gesang aus einem Singspiele als Lieblingslied des Volkes."

Der Pfleger folgert daraus, daß jene Directeure den Vorzug erhalten mögen, die Stücke mit Musik aufführen können. Er giebt noch weitere zwölf Punkte zu bedenken, z. B. daß keine Bewilligung auf länger als Ein Jahr lauten solle, um dem Volk Abwechslung zu bieten, und keinen Directeur zu lang im Lande zu behalten. Der sechste Punct lautet:

„Man verbiethe mit Strenge alle extemporirten Stücke und Marionetenspieler; denn diese sind es vorzüglich, welche bisher die unsittlichsten Scenen auf die Bühne brachten, und durch ihren pöbelhaften Vortrag auf das Gedächtniß des Volkes stark wirkten, und daher am meisten schädlich waren.

Mayern fordert Beschränkung der Licenz auf Provinzialstädte und Märkte und solche Dörfer, die zugleich der Wohnsitz eines Pfleggerichts, Stiftes oder Klosters sind; ihm erscheinen zwei Gesellschaften genügend, „eine für das flache Land, die andere für das Gebürg", wozu auch Hallein zu zählen wäre; ihr selbst bleibt Dauer des Aufenthaltes und Eintheilung zu bestimmen, „nicht der Willkühr des Ortsbeamten", nur im Falle von Übertretungen hätte er einzugreifen. Die Zeugnisse hätten auch anzuführen, ob die Gesellschaft Schulden gemacht oder richtig bezahlt habe; gegen die Armenabgabe spricht sich Mayern aus; Vorschläge über Wahl der Gesellschaften kann er nicht machen, da während seiner sechsjährigen Amtierung nur Kreutzmayer und Weiß, „jeder beylich durch 14 Tage" in Mattsee gespielt hätten, „deren Gesellschaften aber schon lange zerstreut sind". Er gedenkt noch „der Schauspiele, welche manchmal von den Einwohnern selbst gegeben werden" und glaubt, „daß sie diesem Gesetze in keiner andern Rücksicht, als in Betreff des Verbothes extemporirter Stücke untergeordnet seyen." Zum Schlusse heißt es:

„In wiefern aber die Schiffleute von Laufen, welche im Winter als eine wandernde Truppe zu betrachten sind, diesem Gesetze unterliegen, ist eine andere Frage. Daß sie nicht als eine von den zwei vorgeschlagenen Truppen anzurechnen kommen, und daß auch sie nicht extemporirte Stücke aufführen dürfen, versteht sich von selbst. Ob aber auch sie ihre Stücke der Zensur vorlegen sollen, hierauf kömmt es an. Ich glaube, ja! Denn Moralität ist der Zweck, warum man dieses fordert; ihre Spiele sind in der eigentlichen National-Volkssprache verfaßt, sie finden daher am meisten Eingang, und wir sind überhaupts gewohnt, uns unseren Landsleuten am

liebsten zu assimiliren. Ihr Spiele also, wenn sie unsittlich sind, sind gefährlicher als andere."

Nimmt Herr von Mayern für die Laufner Schiffleute eine Sonderstellung an, die sie vermöge ihrer Eigenart verdienen, so ist auch die Antwort des nunmehrigen Pflegers von Hallein Fr. Frd. Del Negri, ddto 29. August 1797, ein Zeichen, dafür, daß man sie mit anderen Augen ansah, als die übrigen Schauspielergesellschaften. Er schreibt:

„Wie in vorhinig ältern Jahren, sind die Laufner Schiffleute im vergangenen Frühjahre, kurz vor angefangener Salzausfuhr, hier gewesen, und hatten ein so andere theatralische Vorstellungen gegeben, und so kommen sie fast alle Jahre, führen in einem Bräu- oder Würthshause 8 bis 10 Komödien auf, und begeben sich wieder weiter, auch anderwärtig ihre Künste zu zeigen, oder vielmehr einen Erwerb zu machen, und etwas Biergeld zu erobern.

Sie wagen sich sogar an regelmässige Stücke, und machen aus manchem Trauer- ein Lustspiel: Doch muß man der Wahrheit zur Steuer bekennen, daß sie sich durch einige Jahre her in der Sittlichkeit, und Aussprache, so auch an der Action merklich gebessert.

Zu wünschen wäre es freylich, wenn an der Stelle dieses Herumziehens so stark gewachsener Menschen von ihrer Schiffgerichtlichen Obrigkeit anfänglich das eingewurzelte Vorurtheil, als wären sie zu keiner andern Nebenarbeit, als nur allein zur Schiffahrt gebohren, benommen, und den Winter hindurch zu einem anständigern Verdienst könnten angehalten werden."

Nachdem auch noch am 26. Oktober 1797 das Salzburger Syndikat (Ben. von Loeß) die Anfrage betreffs der Musikanten ablehnend beantwortet hatte,[1] war das Material zur Ausarbeitung

[1] Er sagte u. a.: „Die Musikanten kommen aus den Rheingegenden, Franken, Schwaben Baiern, und andern Gegenden von Deutschland, die bessern aber aus Böhmen hieher", Klagen gegen sie seien nicht vorgekommen, man finde darunter „vielfältig auch gute Tonkünstler, auch öfters Personen von besserm Stande und Erziehung, welche durch Unglücksfälle um ihre Nahrung und Dienste gekommen" seien, und „durch Herumreisen mit der Musik ihr Brod sauer verdienen" müssen. Er spricht sich gegen ihre Abweisung aus, beantragt nur die mit „alten und unbedeutenden Päßen" als Vaganten zu behandeln „und durch Schub ausser Land zu bringen." Die „Thurner" gehen nur in der Advent-Zeit mit ihrer Musik herum, doch nicht mehr so zahlreich wie früher. „Die meisten kommen aus Baiern, Regensburg, Freysing, Passau mit guten Aufweisungen, halten sich nicht lange auf und sind nicht zudringlich. Aus Oesterreich und den übrigen österreichischen Staaten kamen

eines Theaterpolizeigesetzes beisammen und der Referent, Hofrat Joseph Haas, konnte seinen Vortrag erstatten. Dieser „besondere" Vortrag vom 2. Oktober 1797 beginnt:

„Schon am 19. October 1794 zeigte das Pfleggericht Radstadt an, daß von Zeit zu Zeit immer mehr ausländische Schauspieler ins Land kämen, worunter sich Leute befänden, die auswärts Desertion oder schlechter Aufführung wegen entlaufen, des palliati matrimonii verdächtig wären, Schulden machten, und dann durchgingen. Vor ³/₄ Jahren habe einer ein neugebornes Kind zurückgelaßen, welches der Gemeinde zur Last falle; und in den letzten 10 Tagen vor Erstattung des Berichtes seyn 4 verschiedene Comödiantenbanden, und überhin noch einer mit mechanischen Kunststücken nach Radstadt gekommen.

Diese Leute fielen dem gemeinen Wesen auf verschiedene Art lästig.

Um sich diesen Überlauf vom Hals zu schaffen, und der Sache angemessene Schranken zu setzen schlägt er vor, ein Hofräthliches Generale zu erlaßen, daß in Zukunft nur diejenige Comödianten Bande, welche vorher bey dieser Stelle eine Verwilligung ausgewirkt haben würde, zuzulaßen, die übrigen aber alle abzuweisen seyn.

Allein auf diesen Bericht ward dem Pfleggericht Radstadt rescribirt, daß man den Schauspielern keine Bewilligungspatente zu ertheilen pflege; sondern es der Klugheit der Beamten überlaße, solchen Personen, von welchen kein Unfug zu besorgen sey, die Aufführung einiger Stücke zu erlauben, die übrigen aber über die Gränze zurückzuweisen."

Haas erzählt nun die weiteren uns bereits bekannten Vorgänge und rühmt von den Berichten der Pfleger wegen „Vollständigkeit und Zweckmäßigkeit" die Vorschläge von Mattsee, Thalgau und Tamsweg; alle Berichte stimmten aber für „die Nothwendigkeit eines Polizeigesetzes".

„Im ganzen waren bisher dreyerley Gattungen Comödien im hiesigen Lande gewöhnlich

1. die eigentlichen herumziehenden Comödianten von Profession,

---

keine hierher." Auch gegen sie liege nichts vor, was eine besondere Gesetzgebung nothwendig machte; auch müßte „dem hiesigen Thurnermeister ebenfalls sein Zug nach Reichenhall und Traunstein abgestellt werden, und dieses vorzüglich der angränzenden baier. Regierung Burghausen und vieleicht auch noch andern baier. Regierungen vorläufig bekannt gemacht werden", damit nicht „über unnachbarliches Betragen" geklagt werde. Loeß ist also ein Gegner der geplanten Verordnung über die Musikanten.

2. die Laufner Schiffleute, welche sich durch theatralisches Talent von eignem Schlag einen Winterverdienst zu erwerben suchten,

3. die jungen Leute, welche zuweilen hie und dort Liebhabertheater errichteten."

Er geht nun auf die einzelnen Punkte ein, wäre der Meinung, die Komödianten von Profession ganz zu verbieten, da aber „dieses Gutachten bis auf eine einzige Stimme von allen andern Mitgliedern des Hofrates verworfen wurde", so macht er den Vorschlag:

„Nur eine Landcomödiantenbande zu dulden, und zu diesem Ende zu Anfang eines jeden Jahres dem besten Subjekte, das sich melden würde, für dießmal aber dem von den meisten Pfleggerichten empfohlenen Probst[1] ein Patent auf ein Jahr zu ertheilen, demselben ein Verzeichniß der zu spielen erlaubten Stücke beyzufügen, bey Verlust desselben das engagiren eines Inländers so wie die Verehelichung der Comödianten mit Inländern zu verbiethen, übrigens die Vorstellungen nur in Städten und größern Märkten zu gestatten, und auf jede Vorstellung eine Abgabe von 12 kr. in Märkten und 15 kr. in Städten zu legen, endlich den Beamten aufzutragen, gegen Ende des Jahres über das Betragen der Comödiantenbande und die dabey sich allenfalls ergebenden Anstände zu berichten.

Referent gründete dieß Gutachten sowohl auf den einstimmigen Wunsch aller Beamten, als auch vorzüglich auf die Voraussetzung, daß es unmöglich sey, sowohl die moralische als die artistische Besserung der Comödianten zu bewirken, so lange man nicht durch Einschränkung ihrer Zahl sie vor Mangel der Mutter aller Schlechtigkeiten schützte. Die Einschränkung auf Städte und größre Märkte gründete er auf die Versicherung der meisten Beamten, daß das Bauernvolk die Comödien eher verabscheue als liebe. Die übrigen Vorschläge hielt er zur Erhaltung einer guten Polizeyaufsicht nothwendig.

Allein auch dieses zweyte Gutachten ward durch eine Majorität von 5 Stimmen gegen 4 verworfen, und dagegen beschlossen

daß man es lediglich dem Ermessen der Beamten überlaßen solle, ob, wen, und wie lange sie spielen laßen wollten, daß jedoch dieselbe erinnert werden sollten mit dergleichen Bewilligungen sparsamer zu seyn, sich die aufzuführenden Stücke vorher zur Censur vorlegen zu laßen, nur in Städten und Märkten spielen zu laßen, von jeder Vorstellung einen Groschen zur Armencasse zu nehmen, endlich die Verehlichung der Comödianten, sowie das engagiren der Inländer nicht zuzugeben.

Der vorzüglichste Beweggrund dieser Stimmenmehrheit war, daß durch Ertheilung eines Patentes, wenn es auch nur auf ein Jahr geschähe, die Comödianten ein Domicilium erwerben und dem Lande zur Last fallen mögten.

---

[1] Probst erhielt denn auch das Patent.

In wiefern diese Besorgniß gegründet sey, und ob sie die Bürde überwiege, welche nach dem Zeugniß der Beamten das ungehinderte Einwandern aller Comödiantenbanden dem Lande zuzieht: dieß werden Eur. Hochfürstliche Gnaden in Höchster Weisheit ermessen, und treugehorsamstem Hofrath die gnädigste Entschließung bekant machen, welche denselben dann auch in Entwerfung einer general Verordnung über die herumziehenden Musikanten, Marionettenspieler und Gaukler, worauf die Pfleggerichte sehr drängen, leiten wird.

In Betref der zweyten Gattung, der Laufner Schiffleute nämlich ist der einstimmige Schluß dahin ausgefallen, daß es zwar sehr zu wünschen wäre, wenn diese Leute eine sich selbst und dem Staate nützlichere Beschäftigung für den Winter wählten, daß jedoch vorerst, und bis hierzu gehörige Anstalten getroffen werden, ihnen das Comödienspielen nicht ganz abzustellen, jedoch den Beamten aufzutragen sey, sich ihre Stücke vorher zur Censur vorlegen zu laßen. Uebrigens sey wegen nützlicherer Beschäftigung dieser Leute für die Zukunft vorzüglich wegen Anleitung der Kinder zu einer nützlichen Arbeitsamkeit mit der Hofkammer zu correspondiren."

Die Liebhabertheater wollte Haas ganz verbieten oder sehr erschweren durch eine vorher einzuholende Erlaubniß des Hofrates oder durch eine Abgabe. „Die Majora aber fielen dahin aus, daß sie nur beym Bauernvolke zu verbiethen, im übrigen aber dem Ermeßen der Beamten zu überlaßen seyen."

Am 21. November 1797 erstattet Joseph Haas dem Erzbischof auch Bericht über die Musikanten, Marionetten- und Taschenspieler, Gaukler, Seiltänzer, Schattenspiel- und Schaukasten-Träger und legt einen ausführlichen Vortrag bei. Die Vorschläge gingen dahin, zwei bis drei auswärtigen Musikantengesellschaften den Besuch der beiden Salzburger Dulten, der Freimärkte und Kirchtage auf dem Lande zu gestatten, alle übrigen genannten Fahrenden aber gänzlich abzuweisen; die Verordnung solle gleichzeitig mit dem Komödiantengesetz erlassen werden.

Aus dem Vortrage seien nur einige Stellen hervorgehoben, weil sie allgemeineres Interesse beanspruchen. Wegen der Marionettenspieler war schon am 19. August 1780 ein Befehl ergangen, „sie an der Gränze zurückzuweisen"; Anlaß dazu bot „das Gesuch eines gewißen Hagen von München", Haas bezieht sich auf einen besonderen Vortrag, der aber nicht beiliegt. Die Marionettenspieler werden nun „viel verachteter als die Comödianten" genannt, ihr

Erwerb sei noch geringer, daher die Gefahr des Schuldenmachens größer, auch suchten sie allerhand Nebenverdienst, „wie der kürzlich abgewiesene Andreas Reiter beweist, welcher zugleich Taschenspieler war und einen Knaben bey sich hatte, welcher allerley Leibesverdrehungen machte". Haas beantragt deshalb die Erneuerung des alten Verbotes, überlegt nur, ob für Johann Reiner aus Zell im Zillerthale eine Ausnahme zu machen sei, was er aber schließlich auch ablehnt. Gegen die Seiltänzer ꝛc. führt er an, sie nährten den Hang zum Wunderbaren, zögen liederliches Gesindel ins Land, und die Gaukler insbesondere hätten schon zuweilen Kinder gestohlen, um sie zu ihren Künsten abzurichten und auf diese Art ihren Körper zu jeder andern Arbeit untüchtig zu machen. Bei den Musikanten unterscheidet er vorzüglich die aus Böhmen und schlägt daher die bereits erwähnte besondere Patentierung von zwei bis drei Gesellschaften vor. Wegen der Türmer macht er keine Ausnahme, ihr Herumziehen sei „doch immer eine sublile Art Betteley", doch schlägt er vor, der Regierung Burghausen die geplante Verfügung vorher mitzuteilen. Am 1. Dezember 1797 wurde denn auch wirklich der Regierung Burghansen und dem Hofrate zu Passau das geplante Gesetz mitgeteilt und die Erwartung ausgesprochen, „daß dadurch das freundnachbarliche Verhältniß nicht im geringsten leiden wird". Von Passau wurde am 29. Dezember 1797 geantwortet, „daß dieses hier Landes schon seit einigen Jahren bestehende Verboth erst in dem letztabgewichenen Jahre wieder erneuert worden, und, ausschließlich der Laufner, alle solche Leute in der Zuversicht hindangehalten werden, daß die gleichwie Dero- so auch hierseits hegenden Grundsätze in Sachen jedermann von selbst als nothwendig einleuchten". Auch Burghausen gab seine Zustimmung am 16. Jänner 1798 kund und meldete, daß die Verordnung der „obern Landesregierung" zur Nachahmung empfohlen worden sei.

Am 1. Dezember 1797 erging der „Befehl ins ganze Land" die beiliegende „Verordnung" durchzuführen, „sollten sich aber Fälle ereignen, worüber in dieser Verordnung keine Vorsehung geschehen", ungesäumt Bericht zu erstatten. Die so lange vorbereitete Verordnung hatte folgenden Wortlaut:

„Verordnung.

„Da mehrere Beamten die Klagen der Ausschüsse und anderer treuen Unterthanen des Erzstiftes in Ansehung der über Hand nehmenden Einwanderung auswärtiger Comödianten, Marionettenspieler, Musikanten, Seiltänzer, Gaukler, Taschenspieler, Schattenspiel- und Schaukästenträger einberichtet haben; aus diesen Berichten sich aber ergiebt, daß diese Leute weit entfernt bey dem hiesigen Unterthan einen besondern Beyfall zu finden, nur darum das Erzstift so sehr überlaufen, weil sie in mehrern benachbarten Ländern schon verboten sind, sich jedoch zu einer nützlichern Lebensart nicht bequemen können; da ferner der geringe Beyfall, welchen sie finden, sie meistens veranlaßt, auf eine zudringliche Art zu betteln, oder wohl gar mit Hinterlaßung beträchtlicher Schulden zu entweichen; da sich endlich auch unter dieser Masse manche andre verdächtige Personen in das Land einschleichen und der öffentlichen Sicherheit, besonders den einzeln auf dem Lande gelegenen Häusern gefährlich werden können: so haben Seine Hochfürstliche Gnaden sich veranlaßt gesehen, solche Vorschriften entwerfen zu laßen, durch welche Höchstihre getreue Unterthanen diesen Zudringlichkeiten enthoben werden, ohne dabey die Gelegenheit zu anständigen Vergnügungen zu verliehren. Höchst Sie verordnen daher folgendes:

Comödianten.

1. Es solle alle Jahre einem oder dem andern rechtschaffenen und geschickten Theaterunternehmer ein Hofräthliches Patent ertheilt werden, während 6 Monaten im Jahr in den Städten und größern Märkten des Erzstiftes gegen jedesmalige Abgabe von 12 kr. zur Armenkasse diejenigen Theaterstücke aufzuführen, welche ihm in der dem Patente beyzufügenden Liste erlaubt worden sind.

2. Dagegen sollen alle andre mit einem solchen Patente nicht versehenen Comödiantenbanden nicht geduldet, vielmehr schon an der Gränze zurückgewiesen werden.

3. Auch sollen die hie und da zuweilen von Liebhabern mit großem Zeitverlust, und zum Nachtheile ihrer Amts- und häußlichen Geschäfte öffentlich aufgeführten Theaterstücke, welche durch die patentisirten Schauspieler ganz entbehrlich gemacht werden, für die Zukunft abgestellt und verboten seyn.

4. Den Laufner Schiffleuten soll zwar noch zur Zeit an denjenigen Orten, welche sie bisher zu besuchen pflegten, die Aufführung ihrer Theaterstücke jedoch nur unter der Bedingung gestattet seyn, daß sie vorher ihre Stücke dem Beamten zur Censur vorlegen und sich alles Extemporirens enthalten [1].

---

[1] Es folgte im Entwurfe zuerst noch folgender, später gestrichener Zusatz: „und gleich den patentisirten Schauspielern von jeder Vorstellung 12 kr. zur Armenkasse abgeben.“

Musikanten.

5. Auf gleiche Weise soll einigen durch Geschicklichkeit und gute Sitten sich auszeichnenden Musikanten Gesellschaften oder einzelnen Musikanten durch Patente die Erlaubniß ertheilt werden sowohl die beyden Messen der Hauptstadt als die Freymärkte und Kirchtage des Landes zu besuchen.

6. Dagegen sollen alle übrigen gänzlich ausgeschlossen seyn und nicht über die Gränze des Erzstiftes gelassen; vielmehr wenn sie sich dieses Verbots ungeachtet einschleichen sollten, aufgehoben und mittels Schub an den Ort, woher sie gekommen, zurückgebracht werden.

Marionetten, Taschenspieler, Gaukler u. s. w.

7. Die Marionetten, Taschenspieler, Gaukler, Seiltänzer, Schattenspiel und Schaukästenträger sollen in Gemäßheit der ältern Verordnungen gänzlich verboten, und dergleichen Leuten eben so wenig unter dem Vorwand der Durchreise als zum Aufenthalt der Eintritt in das Erzstift gestattet werden. Vielmehr sollen dieselben überall, wo sie sich betreten laßen, aufgehoben und über die Gränze gebracht werden.

8. Diese Verordnung soll in allen Stadt-, Pfleg- und Landgerichten auf die gewöhnliche Weise verkündet und angeheftet, und von dem 1ten Jan. 1798 an in genauen Vollzug gesetzt werden.

Geschehen Salzburg im H. F. Hofrath den 6. Dezember 1797."

Diese Verordnung wurde dann auch mit großer Strenge gehandhabt, nur für die Stadt Salzburg wurden mitunter Ausnahmen gemacht, was chinesische Schattenspieler, Seiltänzer und dgl. betrifft. Das veranlaßte den Hofrat im März 1800 zu einer Vorstellung beim Erzbischofe, das Gesetz lieber aufzuheben, als durch „Dispensationen" Grund zur Unzufriedenheit bei den Abgewiesenen und bei der zurückgesetzten Landbevölkerung zu geben. Es wird dabei der allgemeinen Anerkennung gedacht, welche die Verordnung gefunden, auch der ehrenden Zustimmung von Burghausen oder der Zuschrift von Passau nicht vergessen; aus ihr citiert der Referent Haas ausdrücklich, daß „in diesem Lande schon längst ein ähnliches Verboth aller dieser Menschen, die einzigen Laufner Schiffleute ausgenommen, bestanden habe".

Aus diesen Akten geht nun wohl hervor, daß dem Laufner Schiffertheater eine besondere Ausnahmsstellung eingeräumt wurde. Das legt Zeugnis für die gute Haltung der Schauspielergesellschaften ab, wohl auch dafür, daß sie den Geschmack ihres Publikums trafen.

Es war freilich mehr der Geschmack einer längst vergangenen Zeit, wie schon Seethaler im Jahre 1810 fand (§ XXIII), die Laufner Schiffer gäben „alte und neue Sing- Lust- und Trauerspiele, Legenden und Farçen in der reinen Manier des 17ten Jahrhundertes“, aber das muß eben das Richtige gewesen sein. Wir werden durch den Stil der Stücke ganz auf jene Zeiten gewiesen, welche das moderne deutsche Theater entstehen sahen, wir erblicken noch in unseren Tagen Zustände, die uns sonst im 16. und 17. Jahrhunderte begegnen.

Das Laufner Schiffertheater hatte sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts völlig eingebürgert, erfreute sich einer alten Tradition, gab Stücke „in der reinen Manier des 17ten Jahrhundertes“, ist da die Vermutung zu kühn, daß seine Anfänge wohl in das 17. Jahrhundert zurückreichen dürften. Frau Standl wußte nichts über das Alter des Theaters, meinte nur, es sei schon sehr alt; in der Familie ihres Mannes muß das Theaterspielen traditionell gewesen sein; die Akten lassen im Stiche, denn jedesfalls besuchten die Laufner nur kleine Orte, aus denen eine Kunde nicht mehr wird zu erlangen sein, sind doch sogar die meisten Salzburger Akten, die Aufschluß geben könnten, in die Papierstampfe gewandert; wir müssen uns mit Hypothesen begnügen. Und doch würden wir so gerne Näheres erfahren, wie gerade diese Schiffleute dazu kamen, ihre Winterruhe dem Theater zu widmen, welche Einflüsse, welche Muster maßgebend waren, woher sie ihre Stücke nahmen u. s. w. u. s. w. Zu unserem Bedauern starren uns die Fragezeichen an, wir müssen uns bescheiden, das noch Erreichbare zusammenzufassen.

Seethaler giebt uns im II. Abschnitte, § 17 (84a f.), eine hübsche Schilderung des Laufner Volks-Charakters, die ganz citiert sei, weil sie auch sonst mancherlei für Sitte und Gebrauch Interessantes enthält; er sagt:

„Im Ganzen genommen lieben die Bewohner Laufens mehr ein thätiges, fröhliches, und frugales Leben. Daher ihre Industrie, an der die hiesigen Bürger, wie die Bauern alle ihre Nachbaren auf dem Lande übertreffen, und daher ihre Geselligkeit, wie sie sich meistens im Sommer, und Winter zu größern Zirkeln auf Bier, und Wein, und Nachmittagspausen, in Wirthshäusern in der Stadt, oder auf dem Lande, oder auch zu muntern Spielen vereinigen.

Die beliebtesten Spiele sind:

Kegelscheiben im Sommer und das hierländische Eisschüssen im Winter [Schmeller I S. 120], die freylich oft kostspielige Wetten begleiten. Auch von Kartenspielen finden das halbe Zwölfe, Wolta und Wallacho bey ansehnlichern Leuten, das Zwicken [Schmeller III S. 302], Brändeln [I S. 262], Schmieren [III S. 474] und Schafkopfen bey Gemeinen immer Liebhaber; [84 b] und bey Kirchtägen auf dem Lande das Würfel- und Drehespiel des Lebkuchers oft allgemeinen Zulauf der Jugend. Wettrennen zu Fuß, frey oder gebunden, oder im Sacke verwickelt, oder mit verschiedenen Bürden beladen, auch manchemal Pferderennen, und größere Scheibenschüssen zeichnen die Kirchtäge auf dem Lande, die allemal eine eigene Gasterey in jedem Hause der betreffenden Kreuztracht [= Kirchspiel II S. 400] für die Verwandten, eine Betteley wahrer und verstellter Armen und ein Freytanz im Würthshause begleiten muß.

Menuette in der Stadt und der altteutsche Tanz mit der Form von jener sind bereits im Abschlage. [85 a] alles will im Kreise walzen, und sogar auf dem Lande verstehen dies viele schon mit gestossenen regelmässigen Schritten zu thun. Auch zu scherzhaften Pfänderspielen versammelt sich die Jugend gerne Abends in Dörfern. Dagegen sind hier die nächtlichen Besuche der Mädchen an ihren Schlaffensterchen sehr selten, die den Jungen im Gebürge unentbehrlich sind.

Bey Hochzeiten, derer es oft welche zu 20—30 Tische, und jeder Tisch zu 12 Personen gerechnet, giebt, muß der Hochzeit-Prokurator anfangs eine religiose Anrede, und am Ende eine solche Danksagung sehr einthönig herbethen, der Braut [85 b] führer aber sich die Braut stehlen (wegführen) lassen. Auf jenes folgt allenthalben ein unbändiges Juheruffen, auf dieses aber meistens eine hübsche Zeche, weil die Braut mit einem Schwarm junger Leute in ein benachbartes Wirthshaus geführet, und dort wieder ein Paar Stunden getanzt, und gezecht wird.

In der Stadt kleiden sich die Frauen, und Mädchen bey Hochzeiten 3—4—5 mal des Tages um; auf dem Lande darf aber die Braut nie aus ihrem schweren Kleide kommen, noch weniger aber der Brautführer seinen hellrothen seidenen Schurz, den er vorne am Leibe mit Silberspitzen und einigen Denkmünzen [86 a] behangen trägt, ablegen.

Die Paradetrachten des 16. und 17. Jahrhundertes kommen bey der Bürgerschaft sehr in Abschlag.

Wenige Bürger erscheinen an Festtägen, und andern Feyerlichkeiten in Mänteln gehüllt, und noch weniger Frauen mit schwarzsametenen, oder schwarz stofenen Kleidern, und silbernen Gehänge (Wamms genannt) iezt.

Alles trägt sich mehr Zeit gemäß, und so hat auch der Bauer bereits seit längerer Zeit seinen Rock vom häuslichen Loden mit einem, von feinem Tuche vertauschet.

Für ein gebildetes Theater[1] ist man hier nicht sehr eingenommen; mehr hängt man [86 b] an dem ambulanten Schauspiele der Schiffer, und sogenannten Volksaufzügen.

Das Wasser- oder Fischerstechen oder der Schwerdttanz, das Sternsingen, Faschingreiten, und Hohenau-ziehen, die Verkündigung des manchmal sehr launichten Faschingbriefes, das Abfahren des Hansl und Gretls auf der Salzach, erhalten noch immer allgemeinen Zulauf von Jungen, und Alten, und werden wahrscheinlich noch lange zahlreiche Verehrer finden."

Noch sei einer Stelle gedacht, die sich im § 19 des 2. Abschnitts findet; Seethaler bezeichnet „die Aussprache der Bewohner Laufens" als von dem „plattdeutschen Dialekte, also von der des übrigen ebenen Salzburgerlandes nicht verschieden", wobei er freilich „platt" und „flach" identisch braucht; der Flachgau unterscheidet sich von den übrigen Gauen Salzburgs in der Sprache. Sehr interessant sind aber Seethalers Verzeichnisse von technischen Ausdrücken der Laufner Schiffer, uns geht besonders das 5. an „Von den Schiffern überhaupt" [95 b f.].

1. Regey-Bauer werden allgemein für Schimpfnähmen gehalten.

Da der größte Theil der Schiffer vom Geschlechte Standl und Edelmänner sind, auch sich die Taufnämen öfters kreuzen, so besteht die Regel, daß jeder [96 a] einen angenommenen Namen führt, der oft lächerlich, oft ernsthaft, oft schmuzig ist, und der mit oder ohne Zusätzen fortgeerbet wird. Die bekanntesten davon sind: 2. Dazberl. — 3. Dazberlzahn. — Dazberlnasen. — 4. Kaiser. — 5. Kurfürst. — 6. Stadtrichter. — 7. Herrgottl. — 8. Gottnpfaid. — 9. Gidl [Aegidius]. — 10. Brüninger Zolley. — 11. Bauchbeisser. — 12. Rothgeis. — 13. Knödlsuppen. — 14. Grusalem. — 15. Hapatatsch [96 b]. — 16. Backlbua. — 17. Bockbeininger. — 18. Gangerl. — 19. Saichrindlnasen. — 20. Gugerl. — 21. Damboferl. — 22. Bamannager. — 23. Süßling. — 24. Davidl. — 25. Bauernnogerl. — 26. Hönermann. — 27. Fritschey. — 28. Hamisch. — 29. Schwimfisch. — 30. Reisteufel. — 31. Bumarazena. — 32. Schaißey. — 33. Kagga. — 34. Biba. — 35. Muffey. — 36. Reiga. — 37. Zeisey. — 38. Wurst. — 39. Gambs. — 40. Gugiza. — 41. Tanza. — 42. Leyra [97 a]. — 43. Jankera. — 44. Schley.

Jeder Fremde, der nach Laufen kömmt, vom höchsten oder niedrigsten, und den der Troß des Schiffvolks ansichtig wird, erhält einen solchen, und oft sehr passenden Zunahmen, der von der Person, ihren Gebährden, oder sonst aus dem Stegreife geschöpft wird."

---

[1] Die folgenden zwei Absätze schon bei Hartmann, Volksschauspiele, S. 76, vgl. die kürzere Fassung dieser Stelle vom Jahre 1810, oben S. 6.

Wir erhalten also das Zeugnis, diese Schiffer hätten schlagfertigen Witz, verstünden, „aus dem Stegreife“ passende Spottnamen zu erfinden, das paßt trefflich zu ihren Theaterneigungen. Da überdies ihre Sprache nach unserem Gewährsmann „durch ihren singenden Thon“ und „sehr gedehnte Aussprache“ schon im gewöhnlichen Leben sich auszeichnete, befähigte sie auch dies zur Schauspielerei. Man darf überdies nicht vergessen, daß sie durch ihre Reisen weit ins Land geführt wurden.

Über ihre Stücke erfahren wir aus älterer Zeit nur, was uns Seethaler im § XXIII der Fassung von 1810 mitteilt, dort wo er von den Unterhaltungen spricht (vgl. oben S 6.).

„Diese geben alte und neue Sing- Lust- und Trauerspiele, Legenden und Farçen in der reinen Manier des 17ten Jahrhundertes z. B. die heilige Genoveva, den Prinzen Schnudi, die Heimanskinder [sic], Johann von Nepomuk, und öfters niedrig komisch travestirt, Mozarts Entführung aus dem Serail, und Schillers Räuber, ähnlich die Zerrbilder des John Bull ...“

Und noch einmal kehrt in demselben Bande der § XXIII wieder, jedesfalls später überarbeitet; nun heißt es:

„Die Schiffer haben einige eigenthümliche Volksbelustigungen eingeführet, das Fischerstechen auf der Salzache, und den Schiffzug zu Lande, einen Masquenaufzug (ähnlich den Küehereigen der Schweiz, und dem Berchtenzug unseres Gebirglandes) auch unterhalten diese das hiesige Stadtpublikum und die benachbarten Orte, die Hauptstadt Salzburg einschließlich mit Schauspielen jeglicher Art, z. B. den Prinz Schnudi, St. Johann v. Nepomuk, Inkle und Jariko, die Hochzeit auf der Alpe oder die Entführung aus dem Serail, die Räuber und Eulalia Mainau öfters jämmerlich radebrechend.“

Koch-Sternfeld in seinem „Rückblick auf die Geschichte der Stadt Laufen an der Salzach und auf die Rechte und Geschicke der dortigen Schiffergemeinde bis zu ihrer neuen Begründung durch König Maximilian II. von Bayern“ (Burghausen 1860, S. 18) sagt nur:

„Im Winter machen sich aus der Schiffergemeinde drei Gesellschaften zusammen, die in Bayern und Oesterreich Comödie spielen. Ihre Theaterstücke sind populär, oder vulgär, aber sittlich: bei jeder Truppe ist ein satyrisches Talent, das, im Nachspiel, die Thorheit der Zeit geiselt.“

August Hartmann (Volksschauspiele S. 37 f.) giebt das Verzeichnis der älteren Stücke, welche Johann Pfaffenberger, der

Direktor einer noch jetzt bestehenden Gesellschaft, besaß: Johann von Nepomuk oder Der Triumph der Religion; Der Stephan Fädinger oder So stürzen die Rebellen; Die Räuber auf Maria Kulm oder Die Kraft des Glaubens (von H. Kuno); Die Falschmünzer (verfaßt von Theodor Rabenalt, einem Schauspieler, welcher zuletzt in Reichenhall sich niederließ); Der Eremit auf Formentera oder Die Schlangeninsel, Singspiel (von Kotzebue); Der Fackeljunge von Cremona oder Die Räuber in Italien; Der Tiroler-Wastel; Der blinde Lärm oder Die Hochzeit um Mitternacht; Victorin der Stumme; Die Waise und der Mörder (von Castelli); Die Räuber am Rhein oder Der sogenannte Schinderhannes; Der Schuhmacher am blauen Montag oder Die Zigeuner aus Ungarn; Der Nachtwächter von Bocksdorf oder Die verlorene Wette (von Ziegler); Don Juan oder Der steinerne Gast; Die Entführung aus dem Serail (diese beiden Stücke als Schauspiele); Eduard Karl Stuart oder Die Nacht eines Flüchtlings (von Kotzebue); Der Papagei (von Kotzebue); Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt (von Nestroy); Hainz von Stein, der Wilde, Schauspiel (von Lorenz Hübner); Die Hochzeit auf der Alm (von Reichssigel;) Der alte Graf Rodericus oder Die zwei Sennerinnen auf der Alm, Schauspiel von Neusigl (richtig Reichssigel); Der Windmarquis oder Der bestrafte Betrug, Lustspiel; Der Teufel in allen Ecken (oder die zwiefache Verwandlung. Aus dem Französischen von Carl Ludwig Reuling).

In meinem Besitze befinden sich die nachstehenden Handschriften: Johan von Nepomuck. Ein Trauerspiel in Fünff Aufzügen; Das Bekentniss oder Wer ist schuldig. Eine Poße in 1 Akt v. Kozebue; Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Ein Ländliches Gemälde in einem Aufzug; Mäner Treue. Lustspiel in einem Akt; Blind geladen. Lustspiel in 1 Akt von Schönbauer; Der Freund in der Noth, ein neues Original-Lustspiel in 2 Aufzügen von Adolf Bäuerle; Der Gefangene. Ein Lustspiel in zwey Akten von August von Kotzebue;

Der Fackeljunge von Cremona. Ein Schauspiel in Vier Aufzügen, von N; Der kleine Deklamator, Schauspiel von Kotzebue; Die Abendstunde. Drama; Kanonenfieber. Lustspiel in einem Act; Die Hochzeitsreihse Lustspiel in II Act von Benedix; (endlich gedruckt Wahn und Wahnsinn. Schauspiel in zwei Acten von Lembert).

Das Salzburger Museum besitzt die folgenden Handschriften, die es, wie ich die eben genannten, von Frau Standl erwarb: Der Donn Joann. Ein Schauspill in 4 Aufzigen; Ein Schauspiel in drey Aufzügen Betitelt: Hunrich et Heinrich oder Die ungleichen Brüder. Verfertiget von Johan Adam Prandtstötter Comicus von Salzburg: den 5ten März 1785; Ein Schauspüll in Vier aufzigen genant Die Wildieberrey oder Der so genante Bairische Hiesl; Ein Lustspiell in 3 Aufzügen Genant Der Schuhmacher Blaue Montag oder Chrispin und Chrispianus 1788; Die Hochzeit auf der Alm oder Die Zwey Gräfliche Sendinen. Ein Rührendes Schauspiel in zwey Aufzügen von Zanusi; Karl von Schönbach. Ein Trauer Spiel in Vier Akten von Friedrich Sprach; Die Räuber am Rhein oder Der berüchtigte Schinder Hanes Von J: S. Lechner. August 1803; Die Werbung ein Ländliches-kommisches Singspiel in zwey Aufzügen von Crenzin; Der Prinz ein Menschenfreund Ein Lustspiel in zwey Aufzügen Sulzbach 1777.

Mir stehen aber noch andere Hülfsmittel zur Verfügung, um wenigstens für einige Jahre das Repertoire der Gesellschaft Standl festzustellen; ich erwarb nämlich eine Reihe von Ausgaben- und Einnahmebüchern, die vom Direktor Standl mit großer Sorgfalt geführt wurden; leider waren die übrigen schon zum Käsestecher gewandert. Die Rechnungen betreffen die Winter 1874 und 75 [37. Jahrgang], 1876 und 77 [39. Jahrgang], 1878 und 79; mit diesem Jahre gaben die Standls ihre Reisen nach 40jähriger Bühnenlaufbahn auf; Frau Standl erzählte mir, sie habe mit Schrecken bemerkt, daß ihr Mann Rupert Standl nicht mehr das alte Gedächtnis besitze, keine Proben mehr mitmachen wolle, was Unordnung in ihre Gesellschaft brachte, da habe sie ihn bestimmt, das Theaterspielen aufzugeben. Mit Begeisterung sprach die alte,

noch immer nette Frau von ihren Theaterreisen, sie war mit Leib und Seele dabei. Strenge Ordnung und Sauberkeit zeichnet ihre Wohnung aus, sie besitzt ein dickes Buch, in dem ihrer Gesellschaft von den verschiedenen Ämtern durch viele Jahre musterhaftes Verhalten und gute Aufführungen bestätigt werden; die Äußerung eines Laufner Beamten[1], die Hartmann (S. 37) citiert, daß diese Gesellschaften nicht, wie andere Komödiantentruppen, an den Orten, wo sie auftraten, Schulden und sonstiges übles Andenken hinterlassen, sondern ordentliche Leute seien, beruht durchaus auf Wahrheit; auch ich hörte dasselbe und finde die Erklärung dafür in den ganz patriarchalischen Einrichtungen, welche bei den Standls bis zum Schlusse bestanden.[2] Es wird gewiß interessieren, kurz davon zu

---

[1] Heinrich Gentner a. a. O. S. 267 Anm. 1 sagt: „Gegenwärtig spielen zwei Schauspieler-Gesellschaften. Ihre Vorstellungen sind natürlich und sittlich. Da es ihnen an Talenten nicht mangelt, sind ihre Leistungen in neuerer Zeit sehr achtenswerth. Nicht minder haben sie vor den meisten andern Schauspielergesellschaften voraus, daß sie sehr sittlich sind und keine Schulden hinterlaßen".

[2] Mir liegen handschriftliche Satzungen vor, die Sebastian Standel [sic] seinen Mitgliedern vortrug; das merkwürdige Schriftstück hat folgenden Wortlaut:

Wertheste Freunde!

Da die Sittlichkeit und gute Ordnung, die Einhelligkeit und harmonische Übereinstimmung jedes einzelnen Schauspillers gegen die übrigen mitglieder die Hauptsache einer wohlbestehenten gesellschaft außmacht, so fühle ich mich um so mehr verbunden, und mache es mir zur Pflicht euch einige Regeln und gesätze vor zuschreiben, ohne welcher Befolgung es ohnmöglich ist, daß unsere Ländliche Schaubühne mit einigen Ruhm, und sich in selben erhalten könne.

Aber dem ohngeachtet sey es weit von mir daß ich mich auch hiemit alß Directer aufdringen wolte villmehr bin ich bereith, jederzeit der Direction freywillig zu entsagen um euch zuüberzeugen daß ich mich nicht auß Liebe zur Hofmeisterey der Direction anmase. Hört also nur meine Meinung über daß unß zu führende Betragen so wol auf als ausser der Bühne, und sagt eure Meynung offenbar darüber.

1. Daß Betragen gegen und untereinander sey artig sittsam und der guten lebensart gemäß, so Sey es auch gegen die Hausleuthe besonders Herrn und Frauen, wo wir unssere bühne aufstellen, alle bedürfnisse werden von selben mehr mit Höflichkeit, alß mit rohen ungestimen Poltern verlangt, und um desto bereithwilliger wird man unsere Bitten erfüllen.

sprechen oder, besser noch, die Rechnungsbücher sprechen zu lassen. In der „Rechnung über Einnahmen und Ausgaben bey gespielten Theaterstücken in dem Winter von 1878 und 79“ steht eine kleine historische Einleitung, welche besagt: „Die ganze Gesellschaft bestand in Vater, Mutter und Tochter [Standl] und noch die Eva Gruber. Auf Gott und gute Menschen vertrauend verließen wir uns auf versprochene gute Dilettanten. Bald nach unserer Ankunft allda [in Waging] kam der Schloßergesell Schreiter Josepl als fremder Reisender und half uns aus. Den wir dann auch in die Gage annahmen um Mittagskost Schlaf und Heizung und Licht frei und

---

2. Mann vermeide alles gezänk so woll unter einander alß auch mit gästen oder Hausleuthen, dahero vermeide man die Trunkenheit und die so nachtheiligen Folgen derselben.

3. Keiner entziehe sich durch unnütze außflüchten der Hilfleistung bey Transportierung der Theater Requisiten, errichtung des Theaters oder abbrechung desselben, sondern alle sind bemüssigt Hilfe zu leisten.

4. Jeder ohne Außnahme ist schuldig bey den gehörig voran gehenden Proben zuerscheinen, und daß um so mehr, um ein geschlichene Fehler Verbessern zu könen, übrigens steht es bey der Probe jeden mitglied frey beobachtete Fehler mit grund zu verbessern, und seine Meinung über daß fehlerhafte des Acters jedoch ohne gespött zu äussern,

5. In Samlung der Requisiten richten sich die mitglieder nach dem Kostum in welchen daß zu spielende Stück vorfält, auch bey entlichenen Requisiten Trage man alle mögliche Sorgfalt daß selbe nach geendigten Stücke baldmöglichst widerum zurück gestelt werden.

6. Während des Spiels vermeide man sorgfältig alles gezisch und geschwäz auf der Bühne, damit der Spiellende Acters in seinen spiel nicht gehindert oder gar Confus gemacht werde.

7. Zwischen jeden Act ist es die Schuldigkeit des Directers bey den komenden Veränderungen der Bühne nach zusehen, die Acters auf die in den folgenden Aufzug eintrettenden Schweren Stellen aufmerksam zu machen, und auf ordnung und obachtsamkeit der Beleuchtung zusehen.

Wolt ihr disse vorgeschribenen Regln Befolgen so werdet ihr in zukunpft selbst finden wie vortheilhaft selbe für euch sein werden, besonders wen ihr euch anstrenget und allen fleiß anwendet eure zuspielenden Rollen nach dem Buchstab und nach dem Caracter gut einzustudieren.

Euer

Freund und Mitglied
Sebast. Standel.

auch noch Frühstück, nachmittags Kaffe und die Woche vier Mark bezahlten. Auch schrieb uns der Lascheck widerholt und wir nahmen ihn auf die nämlichen Bedingniße an". Auch in den andern Jahren bestand die Gesellschaft regelmäßig aus fünf Personen, denen hie und da Dilettanten aushalfen.

Die Stücke wurden nach dem Souffleur gespielt, daher sind die Textbücher auch ganz erhalten; es folgten aber jedesmal improvisierte Nachspiele, bei denen die einzelnen Schauspieler nur die Aufgabe hatten, dem Hanswurst Standl die Späße zu ermöglichen Standl trug dabei das echte alte Hanswurstkostüm, wie ich es zuletzt in der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissancelitteratur" (Neue Folge III, S. 368 ff.) beschrieb, mit nur ganz geringfügigen Abweichungen; die Hose war schwarz, mit roten Bändern verziert, während der Hanswurst früher gelbe Hosen mit blauen Bändern trug; der Hut war zwar grün, aber nicht mehr spitz, sondern rund; sonst fehlte nichts vom alten Kostüm, nicht einmal das Herz auf dem Brustfleck. Es ist merkwürdig genug, daß uns so noch gegen Schluß des neunzehnten Jahrhunderts in alter Beliebtheit, freilich in Laufen, Altötting, Waging rc., jene Figur entgegentritt, welche zwei Jahrhunderte früher das Publikum der Haupt- und Residenzstadt Wien entzückt hatte. Kann es uns bei dieser Zähigkeit wundern, daß auch die Stücke wenigstens zum Teil dem alten Geschmacke treu blieben? Freilich nicht alle die alten Stücke konnten sich auf dem Repertoire halten; so hat Frau Standl trotz ihrer 40jährigen theatralischen Laufbahn den Don Juan nicht mehr gespielt, aber der Faust, von dem sich leider die Handschrift nicht erhalten hat, begegnet noch am 29. November, 3. und 23. Dezember 1878 (?), 8. Januar, 7. Februar und 7. März 1879, und ebenso lange hat sich der bayrische Hiesel, zum Schlusse meist als Kindervorstellung, auf dem Repertoire Standls gehalten. Der hl. Johannes von Nepomuk muß noch nach dem Jahre 1860 gespielt worden sein, denn diese Jahreszahl steht auf dem neuen Einbande des wohl 1817 geschriebenen Textes, während die einzelnen erhaltenen Rollen 1817, 1820, 27. Februar 1854, die letzte am 17. Februar 1861 [Oslau] herausgeschrieben wurden.

Von diesem Stücke, das in einem späteren Hefte mitgeteilt

werden soll, müssen wir ausgehen, weil es uns zu Schlüssen über das **Alter** einzelner Stücke helfen kann. Wir finden Dramen dieses **Titels** häufig im Repertoire der Volksbühnen; so giebt z. B. **August Hartmann** (Volksschauspiele S. 320) einen Johann von **Nepomuk** aus dem zweiten Brixlegger Theater (1877—79) an, in **Buch** (S. 340) wurde Johannes von Nepomuk 1867, in Erl (St. Johann im Leukenthale bei Kitzbüchel oder Ebbs am Inn S. 402 f.) Johann von Nepomuk 1838, in Schlehdorf am Kochelsee (S. 430) zwischen 1836 und 1869 aufgeführt. Nähere Kunde **von diesen** Stücken giebt Hartmann leider nicht, wohl aber besitzen wir „Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck Unter Wenzeslao dem faulen König der Böhmen und Die Politischen Staats-Streiche und verstelte Einfalth des Doctor Babra eines Grossen Favoriten des Königs gibt denen Staats-Scenen eine Modeste Unterhaltung". Aus einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek hat Karl Weiß dieses Stück im Anhange zu seinem Werke „Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters" (Wien 1854 S. 109—192) abdrucken lassen. Weiß vermutet (S. 111), es sei aus der Feder eines Gelehrten, wohl eines Geistlichen geflossen, und schließt aus den chronodistischen Sprüchen des Epilogs auf das Jahr 1714 als Zeit der Abfassung; ganz abgesehen davon, daß er diese Sprüche falsch aufgelöst hat, da sie die Zahlen 1719 (3. Schaustück), 1723 (1. 2. 10. 12. 13 b), 1724 (4.—9. 11. 13 a) ergeben, jener hinter dem „Epilogus von den 5 Sinnen" aber das Jahr 1710 oder 1722, beweisen diese Zahlen gar nicht die Zeit der Entstehung, sondern höchstens jene der Aufführung, während das Stück selbst aus älterer Zeit stammen kann; wissen wir doch aus Reichards Theaterjournal (St. 1, S. 64 f. vgl. Koberstein V[5] S. 279 f.), daß Franz Schuch noch 1776 in Mainz u. a. Haupt- und Staatsaktionen den „Johann von Nepomuk" [1]

[1] A. G. Uhlich soll als Johann von Nepomuck bei der Reibehandischen [recte Schönemannschen] Truppe aufgetreten sein. Vgl. Oskar Netoliczka in der Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte II S. 80, Anm. 274. — F. A. Ruth, ein ehemaliger Theaterdirektor „hat verschiedenes für's Theater gearbeitet so ... ein Trauerspiel Johann von Nepomuck, im Jahre 1783 lebte er vierundachtzig Jahr alt von der Mildthätigkeit der Schauspieler in Wien." Gallerie S. 170 f. vgl. E. Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M. S. 188 ff., 444 ff

aufgeführt haben soll. In seiner Eingabe vom 15. Februar 1734 um Bewilligung, in der Fastenzeit spielen zu können, legte Felix Kurz zu Prag sein Repertoire vor; darin findet sich „Das Leben und Martirium S. Joannis vom Nepomukh“ (Oskar Teuber. Geschichte des Prager Theaters I S. 148). Hätte Kurz dabei, wenn er, wie zu vermuten, das von Weiß gedruckte Stück spielte, nicht die Bilder chronodistisch ändern müssen?

Unzweifelhaft stammt aber die Haupt- und Staatsaktion, falls diese Bezeichnung überhaupt richtig ist, aus der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Carl Heine (Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched S. 92 Anm. 1.) sieht in ihm *einen* Übergang vom religiösen zum weltlichen Drama. Wir haben darin aber unzweifelhaft ein altes Zeugnis für jenes Drama, welches von den Laufner Schiffern noch im Jahre 1861 aufgeführt wurde, oder vielleicht eine geistliche Umdichtung eines schon um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts existierenden Volksstückes. Die Personenzahl ist zwar im Laufner Johann kleiner, die lustige Person Dr. Babra, der Henker Hans, Herschowa u. s. w. sind fortgelassen, aber die Hauptpersonen sind nicht nur geblieben, auch einzelne Reden zeigen die größte Ähnlichkeit. Dies im Einzelnen zu erweisen, wird die Aufgabe der besonderen Einleitung zu diesem Drama sein, aber einiges darf wohl angeführt werden, um meine Behauptung zu erhärten. I 4 bei Weiß sagt die Königin Augusta (sonsten Joanna):

> Wann wird o himmel sich einmal mein Unglück wenden?
> wann wirst gerechter Gott Du meinen Jammer Enden?

Das lautet in der Laufner Fassung I. 1: „G o t t! D e i n e H a n d t b e s t i m t m e i n S c h i c k s a l l, S p r i c h! s o l l m e i n e s k u m m e r s e i n e n d e w e r d e n ...“ Nepomucenus antwortet dann in W:

> Sie hemmen Fürstin doch ihr jammerreiches Klagen
> Des höchsten wunderhandt schützt selbst der Unschuld Kleidt
> hier raset nur umbsonst der blaße Höllen Neidt.

Dies wird in L zu: „J a m m e r n u n d W e h e k l a g e n ü b e r-l a s s e d e n N e i d, d i c h s c h ü t z t d e r H ö c h s t e u n d d e i n e U n-

schuld". In der achten Scena sagt Quido, königl. Erb-Mundschenckh W S. 137:

> Wer sich der falschen bahn der wilden Fluth vertrauet
> und auf ein morsches Breth die schlechte Hoffnung bauet ..

Du schiffest gleichfals auf einer ungestimmen See tausentfacher Sorgen ..." In L sagt Quido, königlicher Mundschenck (I 6): „Wer sich der falschen bahn des wilden Meers anvertraut, und seine Hoffnung auf ein morsches bret gründet, der schiffet gefahr". In der folgenden Scene tritt die Königin mit den Worten auf (W): „Quido verbleibet", worauf dieser antwortet: „nach meiner Königin Befehl".

Augusta.

waſ vor geschäffte treiben Euch von hinnen?

Quido.

meine Pflicht dem König auffzuwarten.

Augusta.

der Tyrann ist nicht würdig von so auffrichtigen Seelen bedient zu werden.

Oslav [von fehrne].

(der Tyrann? ha untreue Königin.) . . . . .

Augusta.

Ihr scheinet schwermüthig zu sein getreuer Mundschenck.

Quido.

nicht ohne Ursach.

Augusta.

wie so? . . . .

. . . .

. . . .

Augusta.

Seid ohne Kummer Quido die Gewogenheit Euerer Königinn soll Euch alſ ein schild gegen alle Pfeille des Neids sein . . . . .

Quido.

wenn nur mein widriges Verhängniß die höchst schätzbahre Gewogenheit nicht wankend machet.

Augusta.

Diese hand versichert Euch daß ihr nicht fallen könnet . . . . . . Nun will ich Euch nicht länger aufhalten wehrter Mundschenckh gehet immer zu dem tyrannen" ꝛc.

Damit vergleiche man nun diesen Auftritt in L:

Königin.

Quido Bleibe hier.

Quido.

Du befielhst es Königin? ich bleibe.

Königin.

Wo wolteſt du jezt hin?

Quido.

meine Pflicht rueft mich zum König.

Königin

jmmer erfülteſt du deine Pflicht! O! wen doch mein gemahl kein Tyran wäre.

Zito [1] (bey ſeyte)

Man höre, ein Tyran! . . . .

Königin.

Du ſcheinst mir Traurig zu sein.

Quido.

Ich habe urſache dazu.

Königin.

und was iſt der Grund deines kummers? . . . .

. . . . .

. . . .

Königin.

. . . . Drohen dir Unglücks Stürme, meine Huld ſey dein Schutz ſo weit Sie es vermag.

Quido.

Dieſe gnade iſt all zu groß, doch hoffe ich nicht zu Viel.

Königin.

Ich erfülle was ich verſprochen habe, hier haſt du meine Hand darauf. . . . . Nun dan, gehorche deiner Pflicht, und, geh zum König" etc.

Ich glaube, ſchon dieſe Stellen machen es unzweifelhaft, daß das Wiener und das Laufner Stück miteinander nahe verwandt ſind; die Frage können wir dabei außer acht laſſen, ob L aus W gefloſſen ſein könne; ich glaube nicht, was die genauere Vergleichung lehren wird. In jedem Falle ſtellt ſich aber L als eine

[1] Auch Oslau kommt in L vor, hat nur hier mit Zitto den Platz getauſcht. Dies iſt übrigens vorerſt nebenſächlich.

wenn auch jüngere Form desselben Stückes dar, von dem wir aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts in der Wiener Handschrift eine ältere Fassung besitzen. Oder mit anderen Worten: in der Laufner Handschrift liegt uns ein Stück des ausgehenden 17. Jahrhunderts vor, das sich, modernisiert und gekürzt, bis in das 7. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts auf der Bühne erhalten hat. Die Grundlage für den Laufner Johann von Nepomuck reicht sicherlich ins 17. Jahrhundert zurück.

Nähere Beachtung verdient nun noch jene Handschrift im Besitze des Salzburger Museums, die „Ein Lustspiel in 3 Aufzügen Genant der Schuchmacher Blaue Montag Oder Chrispin und Chrispinianus. Ganz auf den Lustigmacher Bearbeittet von einem mitglied der Schauspielle 17 anno 88" betitelt ist. Der Schreiber, der vielleicht zugleich Verfasser des Stückes war, nennt sich Lorenz Anton Huber. Das Thema erinnert an den Titel eines Dramas, welches der Danziger Ratsherr Georg Schröder 1669 aufführen sah „Der Prinz wird Schuster" (vgl. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen, S. 95—99, und Creizenachs Einleitung zu den Schauspielen der Englischen Komödianten, Kürschner, Bd. 23, S. XXI.). Ob man auch an das Stück „Comoedia vom Kaiser Diocletiano und Maximino mit dem Schuster" denken kann, vermag ich nicht festzustellen (vgl. A. Cohn, Shakespeare in Germany S. XVIII, Fürstenau, Theater in Dresden I S. 127, Creizenach a. a. O. XLVIII). Auch an die „Klucht vom Schuster" (Heine, Velten S. 27. Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne, S. 30) sei erinnert. In diesem Lustspiel, das in Hartmanns Verzeichnis als „der Schuhmacher am blauen Montag oder Die Zigeuner aus Ungarn" erscheint, haben wir nach Schröders Bericht gleichfalls einen Ableger des alten Dramas aus dem 17. Jahrhunderte.

Unter den extemporierten Nachspielen, die wenigstens in den Rechnungen genannt sind, finden sich „Wunschhut", d. h. Fortunatus, von den Engländern schon 1608 zu Graz gespielt (Joh. Meißner, Die engl. Comödianten in Oesterreich, Wien 1883, S. 78f); das mehrmals erwähnte „Säcklein" ist wohl Fortunatus' Säckel. Ein Lieblingsstück der Laufner war auch „Der verwunschene

Prinz", das Thema von „Shakesspeares Vorspiel zu der Widerspänstigen Zähmung" (vgl. Alex. v. Weilen, Frankfurt a./M. 1884); leider vermag ich über die Laufner Fassung keinen Aufschluß zu geben, da Frau Standl das Manuskript ihrem Sohne schickte, der es noch aufführt.

So viel steht fest: Ein Drama der Laufner reicht ins 17. Jahrhundert zurück, andere lassen den Zusammenhang mit alten Stücken dieser Zeit wenigstens vermuten. Das wird noch für den Laufner „Donn Joann" genutzt werden müssen.

Die übrigen Stücke des Laufner Repertoires gehören späteren Zeiten an; es wird sich empfehlen, die Titel kurz zu besprechen.

Seethaler erwähnt 1810 (vgl. oben S. 39):

1) Die heilige Genoveva. Dies ist ein Stück der Volksbühne. Hartmann erwähnt es S. 321 für das Theater zu Voldöpp bei Kramsach am Inn, Rattenberg gegenüber, S. 340 für das Dorftheater in Buch 1851, verfaßt durch Martin Obinger in St. Margarethen, dem Pfarrorte von Buch, S. 352 für das Theater in Landl 1830—1837, endlich S. 407 im Besitz eines Bürgers zu Rott (am Inn) die Handschrift: „Genovefa, Pfalzgräfin am Rhein. Ein Originalschauspiel in 4 Aufzügen von Anton Adolf Crenzin 1810", aufgeführt in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Von diesem Crenzin spielten die Laufner „Die Werbung, ein Ländliches-kommisches Singspiel in zwey Aufzügen", Standls Handschrift ist datiert „die 16 August 1819"; über ihn selbst vgl. unter Nr. 43. Von Litteratur über die Genoveva erwähne ich: Bernhard Seuffert „Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa". Würzburg 1877; Volksschauspiel gedruckt bei Anton Schlossar „Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt". Halle 1891. I. S. 243—308 (vgl. S. 338 ff.); die von ihm benutzte Handschrift trägt auf dem Titel die Bezeichnung „Erneuert und verbessert im Jahre 1821", am Ende „Verfertiget den 14. Jänner 1828 von Jacob Schlagbauer Tinstboth ... zu Keuchendorf". Puppenspiele: Engel, Deutsche Puppenkomödien IV, S. 9—38 und Kralik-Winter, Deutsche Puppenspiele, Wien 1885, S. 1—42. Eine Aufführung durch eine Zigeunerbande in Grafenort schildert Holtei in einem Brief an

Hebbel (vgl. Kuhs Biographie II, S. 433.) Die Filiation habe ich zu geben versucht im Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur, XIII, S. 55—69. Nachrichten über Aufführungen reichen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück.

2) Der Prinz Schnudi, auch im zweiten Seethalerischen Verzeichnis noch angeführt; gemeint ist Evakathel und Prinz Schnudi von Philipp Hafner, vgl. seine gesammelten Schriften (herausgegeben von Ignatz Sonnleithner, Wien 1812) III, S. 325 ff. Hafner lebte von 1731 bis 1764; das genannte Drama erschien erst nach Hafners Tode, bearbeitet von Perinet. Vgl. Wurzbach, Biogr. Lexikon 7, S. 190.

3) Die Heimanskinder. Gemeint ist natürlich der Stoff der vier Heimonskinder. Eine dramatische Bearbeitung gab 1809 Gleich (vgl. Goedeke III, S. 821); auf die Volksbühne scheint das Stück sonst nicht gekommen zu sein, auch auf dem Puppentheater begegnet es nicht.

4) Johann von Nepomuk wurde schon oben besprochen.

5) Die Entführung aus dem Serail, von Seethaler als eine Travestie der Mozartischen Oper bezeichnet, hat auch Hartmann als Schauspiel im Besitze Pfaffenbergers nachgewiesen. Pfaffenberger verkaufte mir das Textbuch von Bretzner (Wien 1808).

6) Schillers Räuber, travestiert, wenn diese Angabe Seethalers richtig ist und nicht viel eher ein Mißverständnis mit dem Bayrischen Hiesel oder dem Schinderhannes, vgl. unten Nr. 19, vorliegt. Die beiden eben genannten Stücke führt auch das 2. Verzeichnis an, das außerdem noch erwähnt:

7) Inkle und Jariko. Der Stoff von der aufopfernden Wilden und dem undankbaren Engländer wurde bekanntlich oft behandelt; wir finden eine Erzählung Gellerts, darnach bearbeitet von Bodmer in der Calliope 1767. Dramatisiert hat den Stoff 1768 in Frankfurt J. H. Faber (nach dem Französischen, Goedeke II, S. 1045), 1771 zu Wien Joseph Bernhard Pelzel in einer Handlung, 1798 zu Cassel K. Emil Schubert (Goedeke II, 1048) nach dem Franz., Fr. Lud. Schröder nach dem Englischen von George Colman (Goedeke IV[2], S. 246. Theat. Forschungen I, S. 138, Nr. 475), und 1807 Jos. Aloys Gleich in Wien

einaktig. Vgl. auch Inkle und Yariko, Duodrama in 2 Aufzügen von Schink, Musik von Rust, als Ballett von Koch. Gotha 1775. Ich finde übrigens in den Rechnungen Standls immer nur den Titel „Fernando und Jariko", was auf das 1784 erschienene Singspiel Karl von Eckartshausens hinweist, vgl. Goedeke II, S. 1077.

8) Die Hochzeit auf der Alpe, bei Hartmann unter dem richtigeren Titel „Die Hochzeit auf der Alm" angeführt, dazu kommt „Der alte Graf Rodericus oder Die zwei Sennerinnen auf der Alm. Schauspiel von Reusigl" aus Hartmanns Verzeichnis, und „Die Hochzeit auf der Alm oder Die Zwey Gräfliche Seninen. Ein Rührendes Schauspiel in zwey Aufzügen von Zanusi" unter den Handschriften des Salzburger Museums. Damit ist gemeint, wie schon Hartmann erkannte: „Die Hochzeit auf der Alm, Schäfergedicht 1768" von Florian Reichsiegel, geboren 1735 zu Salzburg, 1760—75 Professor am Gymnasium zu Salzburg, Benediktiner von St. Peter, kam später nach Maria Plain und zuletzt nach Dornbach bei Wien, wo er 1793 starb. Die Form Reusigl erklärt sich daraus, daß des Dichters Name auch Reisigl geschrieben wird.

9) Eulalia Mainau; von Kotzebue (Menschenhaß und Reue) oder von Ziegler 1791.

Aus dem Handschriftenbestande des Direktors Johann Pfaffenberger zählt August Hartmann folgende Dramen auf; die mit * bezeichneten spielte auch die Gesellschaft Standls, wie aus den Handschriften oder den Rechnungen zu entnehmen ist.

10) Der Stephan Fädinger oder So stürzen die Rebellen. Wir finden 1734 zu Heiligenkreuz eine Schlußkomödie von P. Robertus: Actus scenicus In quo Hanswurstius Tabellarius, Stefani Fadingeri filius, de electione melioris status anxius est et inde termininationis incapax. Eugène Obermayer hat darüber gehandelt im Österreichischen Jahrbuch 1883, VII, S. 294 ff. Einen „Stephan Färdinger oder der Bauernkrieg" (Schauspiel) hat Paul Weidmann (Wien 1777) erscheinen lassen (Goedeke II, S. 1070).

11) *Ein Räuber auf Maria Kulm oder Die Kraft des Glaubens. Dieses Drama „Ein Gemälde aus der vaterl.

Geschichte des 14. Jahrh. in 5 Handlungen" von Heinrich Cuno erschien zuerst Karlsbad 1816 (vgl. Goedeke III, S. 852).

12) *Die Falschmünzer, verfaßt von Theodor Rabenalt, von dem ich nur weiß, was Hartmann angiebt.

13) *Der Eremit auf Formentera oder Die Schlangeninsel, Ein Schauspiel mit Gesang von Kozebue, Handschrift vom Jahre 1828. Vgl. Kl. gesammelte Schriften (1787—91) 2. Bd. Darnach Perinet. Singspiel in 3. A. Wien 1790.

14) *Der Fackeljunge von Cremona oder Die Räuber in Italien. Ohne den Nebentitel, aber mit dem Zusatz „Ein Schauspiel in Vier Aufzügen von N." findet sich dies Stück unter meinen Handschriften, 1821 abgeschrieben, eine Bewilligung zur Aufführung im Salzburgischen datiert vom 25. Februar 1855. Dieses auch auf Provinzbühnen noch lange gespielte Stück, ist ein Räuberdrama.

15) *Der Tiroler Wastel, nicht näher nachweisbar, vielleicht Schickaneders Text von Haibels Oper, vgl. Burkhardt, Theatergesch. Forschungen I, S. 118, Nr. 202, der aber den Dichter nicht kennt. Bei Freisauff, S. 110, erscheint „Der Tyroler Wastl" von Hackel; das ist wohl ein Druckfehler für Haibel.

16) *Der blinde Lärm oder Die Hochzeit um Mitternacht. Die Handschrift vom Jahre 1820, gespielt in Linz 1798 und 1829. Nicht Wezels Stück.

17) *Victorin der Stumme. Vielleicht Kotzebues „Der Stumme", 1807, oder Jos. Frhr. von Auffenbergs „Victorin". Romant. Trag. in 5 Akten. Sämtliche Werke 1822. Bd. 2.

18) Die Waise und der Mörder. Von Castelli. „Die Waise aus Genf." Drama in 3 Aufz. nach dem Franz. des Victor. Augsburg 1822 (Goedeke III, S. 579) oder Drama in 3 Akten nach dem Franz. d. Frederic. Vgl. Castelli, Memoiren IV, S. 226.

19) *Die Räuber am Rhein oder Der sogenannte Schinderhannes. Unter den Salzburger Handschriften mit dem Zusatze „Von J. S. Lechner. August 1803". Die Salzburger Aufführungsklausel lautet: „Es kann diese Komödie von den laufner Schiffleuten unbedenklich aufgeführt werden. Salzburg

den 11. Jänner 1804.“ Einen Schinderhannes finden wir auf dem Puppentheater bei Kralik-Winter, S. 243—280, vgl. Anzeiger für deutsches Alterthum XIII, S. 80—89.

20 und 21) *Der Schuhmacher am blauen Montag oder Die Zigeuner aus Ungarn, vgl. oben S. 49. Wohl zwei Nr.

22) Der Nachtwächter von Bocksdorf oder Die verlorene Wette. Von Ziegler. Die Richtigkeit dieser Angabe scheint mir zweifelhaft.

23) *Don Juan oder Der steinerne Gast. Das Nähere folgt in der besonderen Einleitung.

24) *Eduard Karl Stuart oder Die Nacht eines Flüchtlings. Gemeint ist wohl: Eduard in Schottland oder Die Nacht eines Flüchtlings; histor. Drama in 3. Aufz. Leipzig 1804 von Kotzebue (Goedeke II, S. 1062).

25) Der Papagei. Von Kotzebue. Der Papagoy. Schauspiel in 3 Aufz. Leipzig 1792 (ebenda II, S. 1059).

26) Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Von Johann Nestroy 1833.

27) *Hainz von Stein der Wilde, Schauspiel. München 1782, vom Salzburger Lorenz Hübner.

28) Der Windmarquis oder Der bestrafte Betrug. Lustspiel. Hartmann verweist schon auf den „Marquis von Lügenfeld, Zwischenspiel des Dramas Ozama in Indiis rex. Salisburgi 1754“; vgl. Nicolaus Huber, Die Litteratur der Salzburger Mundart S. 6. Es wurde auf dem Salzburger Schultheater am 29. und 31. August 1754 mit Musik von Eberlin aufgeführt.

29 *Der Teufel in allen Ecken. Auch von Hartmann schon auf das Drama des Salzburgers Carl Ludwig Reuling 1769 (Huber, S. 7) bezogen.

Es folgen die Handschriften aus meinem Besitze:

30) Das Bekentniß oder Wer ist schuldig. Eine Posse in 1 Akt von Kotzebue; gemeint ist Die Beichte 1805.

31) Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Ein ländliches Gemälde, in einem Aufzug. Von Kotzebue. Riga 1812 (Ein Lustspiel).

32) Männer Treue. Lustspiel in einem Akt. Der Verfasser ist mir unbekannt. Die Handschrift ist datiert „Max Gapp den 4ten November 1838". Es ist in Alexandriner abgefaßt.

33) Blind geladen. Lustspiel in 1 Akt von Schönbauer. Es giebt ein Lustspiel von Kotzebue unter diesem Titel 1810.

34) Der Freund in der Noth, ein neues Original-Lustspiel in 2 Aufzügen von Adolf Bäuerle. Die Handschrift ist 1821 geschrieben; das Stück wurde zuerst am 22. April 1818 im Leopoldstädter Theater aufgeführt, Pesth 1820 gedruckt (Goedeke III, S. 826); die zwei Aufzüge wurden erst durch die Laufner Bearbeitung hineingebracht.

35) Der Gefangene. Ein Lustspiel in zwey Akten von August von Kotzebue. Die Handschrift vom Juli 1829, Spielbewilligung für Salzburg vom 30. Dezember 1854. Kotzebues Stück erschien schon 1800. (Goedeke II, S. 1061).

36) Der kleine Deklamator, Schauspiel von Kotzebue. Rollen vom August 1860. Das Kinderstück erschien 1808.

37) Die Abendstunde. Drama von Kotzebue. Rollen vom August 1859. Kotzebues Drama erschien 1808.

38) Kanonenfieber. Lustspiel in einem Ackt. Handschrift undatiert.

39) Die Hochzeitsreise. Von Benedix.

40) Wahn und Wahnsinn. Von Lambert 1836 (Goedeke III, S. 575).

Das Folgende steht in den Handschriften des Salzburger Museums.

41) Hunrich und Heinrich oder Die ungleichen Brüder. Verfertigt von Johan Adam Prandtstötter Comicus von Salzburg. Den 5ten März 1785; er war ein Salzburger Schneiderssohn, vgl. Theater-Wochenblatt von 1775 (Salzburg) und Freisauff a. a. O. S. 13 f; hier wird der Name Brandstätter geschrieben.

42) Die Wilddieberey oder Der sogenannte Bairische Hiesl. Dieses Volksstück erfreute sich großer Verbreitung; Aufführungen auf Volkstheatern sind von Hartmann nachgewiesen

in Erl 1877 (S. 403), von Weinhold (Weihnachtsspiele S. 374) auf dem Krappfeld in Kärnthen 1852, von Anton Schlossar in Kindberg 1881 (dieses Stück gedruckt bei Schlossar, Deutsche Volksschauspiele II, S. 199—237). Auf dem Puppentheater bei Kralik-Winter S. 195—242; vgl. Anzeiger für deutsches Alterthum XIII, S. 80—89.

43) Karl von Schönbach. Ein Trauerspiel ... von Friedrich Sprach. Die Handschrift datiert 1796. Gemeint ist das Drama von Friedrich Spach, Frankfurt 1787 (vgl. Goedeke II, S. 1083).

44) Die Werbung .. von Crenzin. Handschrift vom 16. August 1819. Von ihm haben wir schon die Genovefa 1810 kennen lernen (Hartmann S. 407, vgl. oben Nr. 1); Anton Adolph von Crenzin war nach der „Gallerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen" (Wien 1783, S. 55) zu München 1753 geboren und debütierte 1774 (vgl. Theater-Journal 14, S. 101). Das „Allgemeine europäische Journal" führt unter den im Monat Oktober 1796 auf dem Wiedener Theater aufgeführten Stücken (S. 220) am 11. 18. und 22. an: „Der graue Mann, erster Theil, Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen", von Crenzin (am 18. in 4 Aufzügen).

45) Der Prinz ein Menschenfreund. Sulzbach 1777. Abschrift nach einem Druck, denn „Gedruckt bey Joseph Kilian Galwitz Churfürstlicher Hofbuchdrucker Anno 1777" ist auf dem Titel mit abgeschrieben worden.

Aus Pfaffenbergers Besitz, jetzt in den meinen übergegangen, von Hartmann nicht erwähnt, früher Eigenthum Standls:

46) Die Radikalkur Originallustspiel in 3 Aufzügen von Johanna Weissenthurn, Wien 1833.

47) Selim, Prinz von Algier, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Jünger, Wien 1805.

48) Die Negersklaven [histor. dramat. Gemälde in 3 Aufzügen, Leipzig 1791, von Kotzebue.]

49) Der Grandprofos oder Die Subordination, ein von Emanuel Schikaneder verfastes Trauerspiel in 4 Akten [Regens-

burg 1787]. Davon liegt mir ein Theaterzettel vor, aus dem nur erwähnt sei, daß Franz Kastner neben dem Obristen auch die Marketänderin spielte.

Zum Beschlusse seien noch einige Stücke nach den Rechnungen und einem älteren erhaltenen Requisitenbuch in meinem Besitze erwähnt:

50) Goldschmids Töchterlein, wohl das altdeutsche Sittengemälde von Karl Blum, 1833 aufgeführt, 1835 gedruckt (Goedeke III, S. 936).

51) 18000 Thaler, vielleicht 20000 Thaler von U. J. v. Guttenberg 1820.

52) Eine Hütte und sein Herz, jedesfalls (nach Scribe) von Franz Aug. v. Kurländer in Wien 1836, Goedeke III, S. 814.

53) Drei Tage aus dem Leben [eines Spielers von Hell ?]

54) Das Mädchen von Marienburg, das fürstl. Familiengemälde von Franz Kratter 1795.

55) Das Landhaus, wohl Kotzebues „Das Landhaus an der Heerstraße" 1808, welches auch sonst auf den Volksbühnen gerne gespielt wird, vgl. Hartmann S. 321. An Rosts Lustspiel, Leipzig 1773 (Goedeke IV², S. 255) ist nicht zu denken.

56) Der verwunschene Prinz; über dieses Stück wurde schon oben (S. 49) gehandelt, das Thema ist oft behandelt z. B. auch von Plötz 1844 (Goedeke III, S. 866).

57) Vier Schildwachen auf Einem Posten; von Wilhelm Vogel, Frankfurt 1809 und 1817 (Berlin) vgl. Goedeke III, S. 808.

58) Die Strelitzen; von J. M. von Babo 1790, auch sonst von den Volksbühnen aufgenommen.

59) List und Phlegma von Angely 1829.

60) Alte Liebschaften, von Kotzebue 1811.

61) Feodore, von Kotzebue 1811.

62) Der Lügenfeind, von Kotzebue 1811.

63) Häuslicher Zwist, von Kotzebue 1809.

64) Der Wildfang, von Kotzebue 1798.

65) Der Zerstreute, von Kotzebue 1809.

66) Das verlorene Kind, von Kotzebue 1805.

67) Der Hahnenschlag, von Kotzebue 1802.

68) Der Shawl, von Kotzebue 1814.

69) Die Erbschaft, von Kotzebue 1807.

70) Der Leibkutscher, wohl: Der alte Leibkutscher Peter des Dritten, von Kotzebue 1799.

71) Die Tochter Pharaonis oder Der Geizhals, von Kotzebue 1803.

72) Der Bettelstudent, wohl von Paul Weidmann 1777.

73) Die Güterlotterie, entweder Bäuerles „Haupttreffer in der Güterlotterie" 1814 (Goedeke III, S. 825) oder Meisls „Heirath durch die Güter-Lotterie", Wien 1817 (III, S. 829).

74) Kohlhaas, wahrscheinlich Hans Kohlhaas von Gotth. Aug. v. Maltitz. Berlin 1828.

75) Alter Student, vermutlich Der alte Student von Maltitz. Hamburg 1828.

76) Weihnachtsabend, vielleicht „Der Weihnachtsabend oder Der Edelmann und Bürger" von Gustav Hagemann. Eisenach 1798 oder Fr. L. Schmidts: Der Weihnachtsabend oder Der Brautstand, 1811.

77) Der Knabe Edl. Wie aus den Requisiten hervorgeht, ist J. J. Engels Schauspiel „Der Edelknabe" 1772 gemeint.

78) Waschhaus, etwa Karl Klähr (K. Fero) „Das Waschcabinet" 1816 (Goedeke III, S. 160)?

79) Mutterglück von Dumanoir, deutsch von Hans Hopfen.

80) Gänsegredl.

81) Glück und Dummheit, sollte Schröders „Glück bessert Thorheit" gemeint sein? (oder Beils „Armuth und Hoffart" 1789?)

82) Sohn Polens.

83) Möblierte Wohnung von C. A. Görner.

84) Edgar.

85) Hedwig, vielleicht von Theodor Körner 1815?

86) Zeiserl der Kastanienbrater.

87) Masgretl (etwa Margretl und Fäustling?)

88) Angela von Rodrich Benedix?

89) Die Ehre des Hauses von Carl Juin und P. J. Reinhard nach Battu und Desoignes?

90) Gute Nacht Rosa, von Friedrich Kaiser.

91) Hans und Hanne von W. Friedrich.

92) Der letzte seines Stammes.

93) Vorposten vor Paris. (Vorposten vor Metz von E. Hirthe?)

94) Fürstenliebe.

95) Präsenter.

96) Spitzen und das Reitpferd.

97) Elephant.

98) Pulver erfunden.

99) Bienenzüchter.

100) Maximilian, wohl identisch mit „Maximilian von Mexico", wie in einem anderen Jahre angegeben wird.

101) Elise (oder Elisene); von Trützschler 1777? (Goedeke II, S. 1095.)

102) Adelheit.

103) Das Rothe Kreuz.

104) Seltenes Duell.

105) Confusionen.

106) Der Verräther, von Franz Holbein 1811 (Goedeke II, S. 158).

107) Schwarzer Peter, von C. A. Görner.

108) Thal von Almeria.

109) Einer muß heirathen, von A. Wilhelmi.

110) Kaiser Joseph II (und die Schusterstochter?).

111) Hohe Gäste.

112) Sonnwendhof von Mosenthal.

113) Monsieur Hercules von G. Belly.

114) Goldbauer von Charlotte Birch-Pfeiffer.

115) Steffen Lange von Charlotte Birch-Pfeiffer.

116) Der Arme Marquis, nach Dumanoir und Lafargue von Alexander Bergen.

117) Schloß Greifenstein (von Charlotte Birch-Pfeiffer),

einen Bericht über diese Aufführung gab Arnold Mayer in der Neuen Freien Presse vom 8. Mai 1886, Nr. 7793, vgl. Anzeiger, XIII, S. 71.

118) Der Dritte von Roderich Benedix.

Nachspiele waren:

119) Die Goldschmiede.

120) Die stumme Braut nach Johann Elias Schlegel?

121) Tod und Teufel.

122) Wunschhut, vgl. oben S. 49 und Stegmayer, Goedeke III, S. 807 Nr. 6.

123) Säcklein vgl. S. 49.

Eine Aufführung der Esther (124) den 20. und 23. März 1879 in Kraiburg mit dem Frauenverein zur Namensfeier des Pfarrers gehört wohl nicht ganz hierher.

Wenn wir dieses Repertoire überblicken, so macht es wohl den Eindruck einer Wohnungseinrichtung, die neben einigen altehrwürdigen Erbstücken modernen Tröbel scheinbarer Eleganz enthält. Das Repertoire des alten wandernden Theaters wird aufgeputzt mit Stücken des Dilettantentheaters, sehr viel Kotzebue und was sich sonst noch zufällig in diese Sphäre verirrt. Neben vermutlich alten Stücken, wie Johann von Nepomuk, Stephan Fadinger, Der Schuhmacher blauer Montag, Don Juan, neben Lieblingsstücken des Volkstheathers wie Schinderhannes, Bairischer Hiesel, Der verwunschene Prinz, begegnen hauptsächlich Werke des 18. Jahrhunderts, so der Prinz Schnudi, Der Windmarquis (1754), Die Hochzeit auf der Alm (1768), Der Teufel in allen Ecken (1769), Der Edelknabe (1772), Der Bettelstudent (1777), Die Entführung aus dem Serail (1782), Hainz von Stain (1782), Inkle und Jariko (1784), Die Strelitzen (1790), Eulalia Mainau (1791), Der Papagei (1792), Das Mädchen von Marienburg (1795), Karl von Schönbach (1796), Der Wildfang (1798), Der Weihnachtsabend (1798), Der Leibkutscher (1799), Der Gefangene (1800); aus dem 19. Jahrhundert sind Stücke bis zum Jahre 1836, aber auch noch späteres gelegentlich vertreten. Freilich dürfen wir nicht vergessen, daß unsere Kenntnis des Repertoires auf Zufälligkeiten beruht, daß

möglicherweise noch viel mehr altes Gut sich erhalten hatte, von dem unsere Quellen nichts berichten.

Noch aber müssen wir eines bemerken: infolge des Polizeigesetzes für die Salzburger Landkomödianten wurde die Zensur viel schärfer gehandhabt, als früher. Die extemporierten Stücke wurden verboten, die Hanswurst- und Liperlspiele mit Bann belegt, das Theater sollte moralischer werden und nicht mehr den alten Geschmack bewahren. Auch das Repertoire des Laufner Schiffertheaters war nun der Zensur unterworfen, daher mußten ältere Stücke verschwinden und neuen Platz machen, wie sie der Zensurbehörde gefielen. Über die Grundsätze, welche diese Zensur zu befolgen hätte, wurde dem bekannten Salzburger Schulmanne Franz Michael Vierthaler im Hinblick auf ein vorgelegtes Verzeichnis vielleicht des Prinzipals Probst ein Gutachten abverlangt, das er am 22. November 1797 erstattete (gedruckt bei Freisauff a. a. O. S. 65—72). Wir müssen darauf Rücksicht nehmen, weil es uns annähernd einen Begriff vom Geschmack in den maßgebenden Kreisen Salzburgs zu gewähren vermag..

Vierthaler geht von der Thatsache aus, daß auch in Griechenland und im republikanischen Frankreich scharfe Zensur ausgeübt wurde. Dem deutschen Theater aber wirft er vor, es habe gar keinen Charakter.

„Da werden bald moralische, bald unmoralische, bald republikanische, bald monarchische, bald vaterländische, bald indianische Stücke aufgeführt. Nicht Grundsätze, sondern Zufall, Laune und ökonomische Spekulation bestimmen die Wahl; und erst dann, wenn eine theatralische Unsittlichkeit oder unpolitische Äußerung ein zu großes Aufsehen erregt hat, hört man, daß hier und dort die Aufführung eines Stückes untersagt worden seye; und giebt dadurch dem Gerede neue Nahrung und dem Stücke oft eine unverdiente Wichtigkeit."

Er stellt den Grundsatz auf: „Das Theater in monarchischen Staaten sollte den monarchischen Stempel tragen. Was positiv dagegen anstößt, soll ebenso strenge verbothen seyn, als das, was die Sittlichkeit beleidigt;" auch den Dichtern als Bürgern des Staates darf nicht erlaubt sein, „dem Zwecke des Staates entgegen zu arbeiten." Er läßt nur folgende Stücke zu 1) solche, die

„Moralität überhaupt, oder einzelne socielle Tugenden insbesondere

z. B. Elternliebe, Kindesliebe, Edel- und Großmuth empfehlen, und das moralische Gefühl schärfen;" das sei dem Interesse der Bühne nicht schädlich, sondern befördere es. „Wie viele Thränen wurden nicht einst dem Deserteur aus Kindesliebe [von Stephanie] und ähnlichen Stücken geweint? Minna von Barnhelm wird des feinmoralischen Tons und der Delikatesse von Denkart wegen . . . ewig unter die herrlichsten Produkte der deutschen Dramaturgie gezählt werden. Nur der verdorbene, auf Lärm und Spektakel hingeleitete Geschmack des Publikums kann sie auf einige Zeit vergessen.

2) Alle Stücke, in denen Fürsten und Obrigkeiten schöne Rollen spielen. Mit stiller Rührung sieht man Engels Edelknaben zu; und der Chargen-Verkauf,[1] Hagemanns Fürst und sein Kammerdiener, der Bürgermeister [von Iffland oder vom Grafen Brühl?] und ähnliche Stücke dieser Art wirken überall auf Herzen.

3. Jene Schauspiele, in welchen an der Stelle der Ritter, Helden und Götter, der Amerikaner und Malabaren, deutsche Männer, Bürger und Bauern auftreten und bürgerliche Tugenden im schönen Gewande erscheinen. Der dankbare Sohn [von Engel] verdient hier besonders bemerkt zu werden; auch der deutsche Hausvater [von Gemmingen], der ehrliche Jude, die Mahler [von Babo] und fast alle Lustspiele von Weiße.

Diese Stücke haben auch alle, den deutschen Hausvater ausgenommen, das Eigene, daß sie von kleinen Truppen gespielt werden können.

4. Alle Stücke, welche anständige Erheiterung und humanes Vergnügen zum Zwecke haben; von dieser Art sind die meisten Lustspiele, bei welchen man aus Achtung für die musikalische Kunst über das Geistlose und Fade des Inhalts gewöhnlich hinwegsehen muß. Nur darf der Respekt für die Musik nicht zu weit getrieben und Zoten geduldet werden.

5. Da Lustspiele ohne Satyre kaum denkbar sind, so gilt auch hier die Regel, welche bei Satyren überhaupt Gesetz ist, wenn sie nicht Pasquille heißen wollen: Vorurtheile, Stupor, Heucheley und dergleichen moralische, litterarische und artistische Fehler dürfen zu Schau gestellt werden, nur einzelne Menschen nie . . . . .

Ifflands Stücke tragen unverkennbar das moralische Gepräge . . . . . Beil's [l. Beil's] und Bernstein's [? vielleicht Bornscheins?] Produkte haben dieselbe Tendenz.

---

[1] Goedeke II, S. 1090, nennt den Verfasser Fellner und giebt an „Altenburg 1780"; in der zweiten Auflage IV. S. 121, findet sich erwähnt unter Joseph Lederer: „Der Chargenverkauf, ein militärisches Drama. Salzburg 1781;" ich besitze jedoch eine Ausgabe: „Der Chargenverkauf. Ein Lustspiel. Salzburg, gedruckt in der Hof- und akademischen Waisenhausbuchdruckerey 1780" (8° 64 ff).

In Krater's (Kratter), Babo's, Ziegler's und Hagemann's Dramen weht ein patriotischer Geist, Schröder's und Jünger's Schauspiele gewähren liberales Vergnügen, nur hätte ich bei letzteren Lust, einige Stellen wegzustreichen.

Schiekaneder ist der Vater der Possen und Farcen, und ich glaube ihm nicht unrecht zu thun, wenn ich behaupte, es sey ihm ohnmöglich, ein Stück ohne Zoten zu liefern. Überall zeigt sich bei ihm triviale Erfindung, ungebildeter Ton, und schlecht verhüllte Sinnlichkeit.

Kotzebue's Stücke setzen die Kritik in Verlegenheit. Es ist so viel dramatisch gutes, aber auch so viel moralisch Schlechtes darin, daß man in Betreff des Urtheils über den Werth oder Unwerth derselben mit sich selbst nicht recht einig werden kann . . . "

Er möchte sein „Kind der Liebe" verbieten, gegen den „Bruder Sonderling" ist er auch, überhaupt hat fast „jedes seiner Stücke mehrere moralische Auswüchse, welche die Rüge der Censur verdienen"; er nimmt nur als „von moralischer Seite ausgezeichnet" Kotzebues Eulalia [Menschenhaß und Reue] aus.

„Sollte dieses Urtheil aus dem Grunde zu strenge scheinen, weil diese und ähnliche Schauspiele auf dem Theater der hiesigen Residenzstadt ohne Bedenken und ohne Folgen aufgeführt wurden: so muß ich dagegen erinnern, daß meines Ermessens, eine Censur für das Landtheater schärfer sein müsse, als für das Theater der Stadt."

Dies begründet er dann noch eingehend, alle zu streichenden Stellen vermag er so rasch nicht anzugeben, möchte diese Detail-Zensur einem Manne im Theaterorte selbst überlassen.

Die Zensur dürfte diese Winke wenigstens im allgemeinen genutzt und bei der Beurteilung von Probsts Repertoire befolgt haben, es findet sich in den Akten eine Rüge an die Pfleger, daß Stücke zur Aufführung zugelassen wurden, die im Verzeichnisse fehlten. Von diesen „patentierten" Truppen dürften dann die Stücke zu den Laufner Schiffleuten gedrungen sein. So etwa haben wir uns ihr Repertoire zu erklären.

Eröffnet wurden ihre Vorstellungen an jedem Orte mit einem Prologe, den Karl Maria Süß für den zweiten Band seiner Salzburger Volkslieder durch den Direktor Johann Pfaffenberger mitgeteilt erhielt; Wagner hat ihn (S. 33 ff.) drucken lassen. Er lautet:

Der Laufner Schiffmann auf den Brettern.

Prolog bei Eröffnung der Winter-Schauspiele.

Herum um dö Erdn
Fliaßt überall Meer,
Und darauf schwimman
Vül Schifflein umher.
5 Dös son koane Blött'n
Wias d'Laufna da hab'n,
Dö son um vül greßa
Und kinnan mehr trag'n
San längar und weita,
10 Sö faß'n mehr Leut
Und stolz schwimman's umma,
Dös is recht a Freud. —
Bei uns auf da Salza
Bis abö zon Inn
15 Da fahrt ma mit Blött'n
Man is damit z'friedn;
Dö san wia dö Schachtl'n
Und wern nöt tiaf g'senkt,
Man hat für dö Zuakunft
20 Aufs Dampfschiff schon denkt.
Do i röd von Jatzt'n;
Was künftög wird g'scheg'n,
Das muaß ma daleb'n
Und muaß man erscht seg'n.
25 Dö Blöttna dö san nur
Aus Brettan zsamm g'schlagn,
Damit's nur dö Salz-
Und dö Gipsfassln tragn.
Vier Ruada und höchstens
30 A fünft's nu dazua,
Dös is für an unsaring
Schiffmann schon gnua.
Und furt geht's von Halla;
Wann d'Naufahrt si macht,
35 Koan G'fahr is zon tränka,
Ja, dann is 's ja glacht.
Nach Salzburg, nach Passau,
Nach Linz und nach Wean
Vafüahrn ma dö Blöttna,
40 Da gibts was z'vadean. —
Do kinnan dö Meerschiff
Mit Leut und mit Waarn
'S ganz Jahr allweil fort
Aufn See ummafahrn.
45 Bei uns is 's was andas
Das geang ja da nöd;
Da is ja in Winter
Von Fahrn gar koan Röd.
In Fruahling, in Summer,
50 In Höröst hinein;
Dann stöllt uns da Winter
Den Broderwerb ein. —
Was soll'n ma da mach'n,
Was stöll'n ma da an?
55 Da Magn kann nöt feiern,
Denn 's Leb'n hängat dran.
Uns gehts wiar an Schwimmer,
Den dö Kraft schiär valaßt:
Er schaut halt a gschwindö,
60 Daß er a Holztrumm dafaßt.
Da kann er nöt sinka,
Da halt er sö an,
Weil er mit'n Brettl
Nöt untageh'n kann.
65 Dö Bretta, dö müaß'n
In Wasser uns trag'n
Und lass'n in Winter
Uns a nöt vazag'n,
Mir lass'n in Winter
70 Dös Schiff-fahr'n gern sein
Und lernan mit Müah
A Komödiestück ein.
Das is zwar nix leicht's nöt,
Is a kitzlichö Sach,
75 Mir sand koanö Künstla,
Grad Schiffer von Fach.
Do wia's mit dö Schiff geht,
So geht's mit dö Leut':
Dar oan is wiar a Holzstock,
80 Dar ander recht g'scheid',

Der oan is a Baua,
Der ander a Herr,
Da dritt' regiert d' Erd,
Da viert untan G'wehr,
85 Der oan is recht hochgstellt,
Der ander recht kloan,
Der is aus Wind gmacht
Dar anda gibts g'moan.
Das Meerschiff is föst baut
90 Is stark und is schwer,
Man fodert natürlich
Von dem a schon mehr.
Und d' Künstla san ang'segn
Und geb'n sö an Nahm
95 Vasteht sö, wanns kinnan,
Und da (im Kopf) eppas hab'n.
Do mir sand grad Schiffer
Und leibaten Noth,
Gab'n uns nöt dö Brötta
100 Hiaz 's täglichö Brod.
Mir bitt'n um Nachsicht,
Mir leist'n ganz g'wiß,
Was mit unsan Kräft'n
A wenk möglar is.
105 Und denkn's, daß 'Schiffleut
Vor eana hiaz spül'n;
Kinnan freila dö Stöll
Von koan Künstla ausfülln.
Mir bitt'n halt nu mal
110 Um Nachsicht recht schön,
Dann wern's befriedigt
Von uns weda geh'n.

Die Vorstellungen wurden in jedem Orte mit einem „Abschieds-Dank" und meist auch mit dem sogenannten „Theatersturz" geschlossen. Frau Standl hatte die Güte, mir folgende Beschreibung davon zu senden: „Es wird ein Stück gewählt, wo nur ein einzelner Hintergrund erforderlich ist. Nach dem letzten Akt, wenn der Vorhang gefallen ist, wird noch ein kleines Musikstück gespielt. Dann wird aufgezogen, und man sieht rechts und links bei jeder Scene einen Schiffer in weißer Hose, rothem Rock und rundem Filzhut mit Federbusch. Jeder hält eine Hand rückwärts, womit er die Schnüre der Scene festhält. Inmitten der Bühne spricht der Direktor den „Dank". Beim Schluß klatscht er in die Hände, die Scenen fallen, man sieht lauter leeres Gerüst. Ebenso fällt auch der Hintergrund, alles ist nun fort, in Mitte des Hintergrundes stehen, entsprechend beleuchtet, auf einer Pyramide die Worte:

Achtung — Liebe — Dankbarkeit.

Einige Augenblicke Pause! Der Vorhang fällt".

Der „Abschiedsdank" der Standlischen Truppe hat in der mir vorliegenden Aufzeichnung aus unserem Jahrhundert folgenden Wortlaut:

Das Spiel hat nun ein End, das Theater wird geschlossen,
Wir haben eure Huld, unwirdig zwar genossen,

Hoche, verehrungswürdige Gegenwart, Sie haben uns ihre Huld vergönnt,
Nach welcher wir uns schon . . . .[1] ganzer Jahr gesehnt.
5 Dieß ists, was uns auch heuer hierher trieb,
Ein ungeheuchlt und dankungsvolle Lieb.
Wir glauben uns auch genug von Sturzern[2] zu entscheiden,[3]
Da wir all ungestimm aufs sorgsamste vermeiden.
Wir reisen ehrlich, wohl gekleidet fort,
10 Die Winkl fliehen wir, und suchen gute Ort.
Auch der Mißiggang ists nicht, der uns antreibt zu reisen,
Sondern weil der Körper nicht ist gmacht von Eisen,
Wechsln wir mit Vernunft unsre Arbeit ab,
Damit die matte Hand zur Schiffahrt Kräfte hab.
15 Die wir vergangenen Sommer durch beym Ruder hart geschwitzet,
Gedenken an die Ruh, die doch nicht müssig sitzet.
Die Hand, die ruht, — den Kopf legt man jetzt Arbeit auf,
Und durch diesen Wechsl bhalt die Nahrung ihren Lauf.

Wir haben eure Huld werthe Gönner schon erfahren.
20 Darum auch eben wir unsern Fleis nicht sparen,
Bey unser Einfalt hats auch heuer sein Verbleiben,
Weil wir nicht stets das Sprechen Handwerk treiben.
Doch hoffen wir getrost, das unsre Mühe wird
Durch ihre Nachsicht sein aufs allerbest gezirt.[4]
25 Wir danken also für die Gnad, die uns heuer ist beschiden.
Wir zihen Morgen hin, getrost, froh, und zufrieden.
Doch bitten wir, wenn Gott das Leben gibt,
Das uns ein andres Jahr der Zutritt werd belibt.
Ich wünsch dem nach Glück, Heill, langes Leben,
30 Glück und Heill soll bey euch sein, der Herr wird es euch geben.
Es weiche alles Leid, all Haß und Feindschaft breche,
Das Sich an euch der Neid zu kihlen nicht erfreche.

Lebt werthe Gönner in Glück und Wohlergehen,
Das ich ein andres Jahr, sie froh möcht wieder sehen.
35 Ich wünsch dem nach nochmal gute Nacht,
Die Stunde, in der uns Ihre Gegenwarth beehrt, Sey fröhlich zugebracht. —

---

[1] Hier wird die entsprechende Zahl eingesetzt. — [2] Sturzer sind Stürzer oder Störzer, Vagabunden (Schmeller III, S. 660). — [3] entscheiden = unterscheiden (ebenda III, S. 323). — [4] lauten in der Handschrift: Doch hoffen wir getrost. das unsre Müh, durch ihre Nachsicht wird sein aufs allerbest gezirt.

II.

Der Laufner Don Juan.

Abkürzungen.

Im folgenden sind die am häufigsten citierten Don-Juan-Dramen mit Siglen bezeichnet; es bedeutet:

A das Augsburger Puppenspiel: „Don Juan und Don Pietro oder das Steinerne-Todten-Gastmahl. Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen"; Scheible, Das Kloster III S. 699—725.

C Die Commedia dell' arte, Scenarium gedruckt bei Scheible, Das Kloster III S. 678 f.

D Dorimonds Le Festin de Pierre ou Le fils criminel. Neudruck besorgt von W. Knörich in Schweitzers „Molière und seine Bühne. Molière-Museum" II S. 35—91.

E Engels Puppenspiel, herausgegeben im dritten Hefte von Karl Engels Deutschen Puppenkomödien S. 23—68, vollständig.

E² Die von Engel ebenda S. 69—80 nur zum Teil gedruckte Fassung.

G Giliberti's verlorenes Drama „Il Convitato di Pietra".

L Der Laufner Text.

N Das niederösterreichische Puppenspiel: „Don Juan der Wilde oder Das nächtliche Gericht oder Der steinerne Gast oder Junker Hans vom Stein", gedruckt bei Richard Kralik und Joseph Winter, Deutsche Puppenspiele, Wien 1885, S. 81—118.

P Da Pontes Text zu Mozarts Oper.

S Friedrich Ludwig Schröders Ballett nach der Skizze bei Berthold Litzmann „Don Juan als Ballet" in der Sonntags-Beilage Nr. 43 zur National-Zeitung, Berlin, 23. Oktober 1887 Nr. 564.

St Das Straßburger Puppenspiel: „Don Juan oder der steinerne Gast." Schauspiel in 6 Aufzügen. Scheible, Das Kloster III S. 725—759.

T Tirsos Schauspiel El burlador de Sevilla y convidado de piedra.

U Das Ulmer Puppenspiel: „Don Juan. Ein Trauerspiel in 4 Aufzügen". Scheible, Das Kloster III S. 760—765.

V De Villiers Le Festin de Pierre, Neudruck besorgt von W. Knörich in der Sammlung französischer Neudrucke I, Heilbronn 1881.

W Das Wiener Puppenspiel, Scenar eines in Wien, Mariahilf, Stumpergasse am 26. November 1885 aufgeführten Marionettentheaters, von Richard Kralik aufgezeichnet, unten vor den Anmerkungen gedruckt.

Der Vertreter unersättlichen Liebes- und Lebensgenusses Don Juan ist leider noch nicht Gegenstand so tiefgehender Forschung gewesen, wie der von unendlicher Wissensgier dem Teufel in die Arme getriebene Doktor Faust. Während wir dessen Erscheinen auf der Bühne, die Wandelungen des ihn behandelnden Stückes be sonders in Deutschland mit ausreichender Deutlichkeit verfolgen können, tappen wir über die Bühnengeschichte des Don Juan noch stark im Dunkeln. Die englischen Komödianten haben sich, soviel wir sehen, seiner als eines packenden Stoffes nicht bemächtigt, aus romanischer Gegend muß er daher auf das deutsche Theater gekommen sein.

Wir wissen, daß Johannes Velten schon 1690 zu Torgau „Don Juan oder Don Pedro Todtengastmahl" spielte (Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden I. S. 308, vgl. Carl Heine, „Johannes Velten", Halle a. S. 1887, S. 37), sein Original war Molières, „Le festin de Pierre", das zuerst am 15. Februar 1665 in Paris aufgeführt worden und im Jahre 1682 erschienen war. In deutscher Übersetzung hatte das Stück J. C. P. zu Nürnberg 1694 herausgegeben, wonach es überarbeitet im Histrio gallicus 1695 gedruckt wurde. Velten war nicht der Übersetzer, das haben Friedrich Zarncke (Christian Reuter S. 472 Anm.) und Carl Heine (S. 46) nachgewiesen.

Der Verleger Johann Daniel Tauber sagt in der „Zueignungs-Schrifft" zum dritten Bande der ersten Ausgabe, diese Komödien wären „mit einstimmiger Hochachtung durch gantz Teutschland aufgenommen worden", hätten „die meinsten Haupt-Stätte des Röm. Reichs in eine liebliche Verwunderung gesetzt", man habe sie „durchgehends als einen fürtrefflichen Zeitvertreib großer Potentaten und Standes-Personen" gerühmt. Zarncke hat (ebenda S. 471) diese Stelle nur zum Teil citiert, so daß man der Meinung sein

könnte, Molières Lustspiele seien durch theatralische Darstellungen so verbreitet worden. Das kann aber keineswegs der Fall sein, denn der Übersetzer des neuen Drucks im Histrio gallicus sagt in seiner Vorrede (Baudissin, Molières Lustspiele, Leipzig 1865, I., S. IX) ausdrücklich: „In ihrer Frantzösischen Mutter-Sprach sind gedachte Comödien bey Hohen und Niedern Stands-Personen, durch gantz Teutschland so beliebt und angenehm, daß ich für überflüssig achte, sie mit vielen Umständen weiter herauszustreichen: Ob aber ich mit dieser andern und neuen Ubersetzung dem hochgeneigten Leser ein sattsames Vergnügen geben werde, solches muß ich dessen Urteil anheim stellen . . ." Danach scheint er von theatralischen Darstellungen in deutscher Sprache nichts gewußt zu haben und nur vom Lesen des französischen Originals zu sprechen.

Und das hat wohl auch Tauber im Sinne, dessen deutsche Widmung nur eine wortgetreue Übersetzung seiner vor den ersten Band gestellten französischen ist. Übrigens bezeichnet er die von ihm verlegten Übersetzungen nicht als die ersten, sondern sagt nur: „Ob gleich diese Lust-Spiele an sich nicht gar Neu, Weil sie in ihrer Muttersprache, schon lang mit Ruhm bekannt sind, so ist doch an dieser Edition dreyerley Neues zuersehen: Das erste Neue ist, daß sie nebenst einer Teutschen Übersetzung, das erste mahl an das Liecht kommen: Das andere Neue, daß beyde Sprachen also gedruckt sind, daß sie in den Band neben einander können zustehen kommen, oder aber ein jede Sprach, besonder kan eingebunden werden, welches noch an keinen Buch, auf solche Art, gesehen worden. Das dritte und fürnehmste Neue daran ist, das E. Hoch-Frey-Herrl. Gnaden und E. Exzellentzen, ich sie Unterthänig und unterdienstlich Dedicire und zuschreibe, und zwar die beeden ersten Theile in Frantzösischer, diesen dritten aber in Teutscher Sprache". Darnach kann man wohl annehmen, daß ihm die Übersetzungen in der „Schau-Bühne Englischer vnd Frantzösischer Comödianten" (Frankfurt 1670) nicht unbekannt waren.[1] Sie enthielt übrigens den Don Juan nicht.

---

[1] Dies macht auch Johannes Bolte (Herrigs Archiv 82, S. 92) wahrscheinlich. Da ihm die Ausgabe von 1694 nicht zur Hand war, bemerke ich nach dem

Wohl aber findet er sich im Nürnberger Verzeichnis von Schauspieltiteln aus dem Jahre 1710, das Joh. Meißner (Shakespeare-Jahrbuch 19, S. 145 ff.) mitgeteilt hat[1]; als Nr. 59 erscheint „Der gottlose Don Juan aus molire", als Nr. 158 aber „Don petro Gastmahl"; wir werden auf diese doppelte Anführung noch zurückzukommen haben.

Das nächste Zeugnis für eine deutsche Aufführung des Don Juan bietet die Biographie Gottfried Prehausers; Prehauser soll nämlich bei einer deutschen Truppe, die ein Italiener für eine Wiener Vorstadt „zusammentrieb", als „Don Philipp im Don Juan" debütiert und „den Ruhm geärntet" haben, „unter dieser Gesellschaft der beste zu sein" (vgl. Gallerie S. 178). Das muß im Jahre 1716 gewesen sein.[2]

Über das Stück wissen wir nichts näheres, da überhaupt die Quellen für die Geschichte des älteren Theaterlebens noch immer sehr gering fließen. Wir vermögen also nur Schlüsse zu ziehen.

Der Titel des Stückes, in dem Prehauser debütierte, wird verschieden angegeben: „Don Juan" von der Gallerie, „der steinerne Gast" von Karl Engel an allen Stellen, an denen er davon spricht (Puppenkomödien III. S. 14. Zeitschrift für vgl. Litteraturgeschichte I. S. 402. Die Don Juan-Sage auf der Bühne S. 78 f.), er scheint dabei Wurzbach zu folgen, oder mit diesem auf denselben Gewährsmann zurückzugehen. Ist dieser Titel der richtige, dann zeigt sich sogleich der Unterschied zwischen dem Wiener Stück und dem von Velten gespielten; dem Wiener kann nicht Molières Drama zur Grundlage gedient haben. Dies wird durch eine andere Beobachtung bestätigt.

Exemplar der Dresdner kgl. Bibliothek, daß die citierten Verse am Schlusse von L'amour médecin auch 1694 beginnen · „Wir seynd allein die Aertzt', im Avare dagegen lautet 1694 die Übersetzung von Je suis vôtre valet hier II 4: „Ich bin euer Knecht"; da scheint also erst der zweite Übersetzer auf die Sammlung zurückgegriffen zu haben.

[1] Vgl. Bolte (ebenda 82, S. 87). — Eine französische Aufführung des Festin de Pierre fand im Karneval 1693 zu Hannover statt (ebenda S. 83).

[2] Meine Zweifel in Betreff dieser Jahreszahl (Anzeiger XIII, S. 72) sind wohl hinfällig, da es sich um Prehausers ersten theatralischen Versuch, nicht um sein erstes Auftreten im Wiener Engagement handelt.

Prehausers Rolle war Don Philipp oder Don Philippo; nun kommt bei Molière keine Figur dieses Namens vor, es kann auch nach diesem Zeugnisse das Wiener Stück nicht wie das von Velten gespielte Molière gefolgt sein. Wir müssen darum nach einem anderen Original ausschauen.

Bekanntlich eröffnet die Reihe der Dichter von Don Juan-Dramen der spanische Mönch Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina beliebte Komödien verfaßte. Sein El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra (Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast) erschien zuerst gedruckt 1630 (vgl. Literaturblatt für germ. und rom. Philologie 1890, S. 76). Stimmt nun auch mit Tirso wenigstens zum Teil der Titel des Wiener Stückes, so fehlt unter den Personen Tirsos ein Don Philippo gänzlich; darum kann auch Tirsos Drama nicht das direkte Vorbild des Wiener „Steinernen Gastes" gewesen sein.

Der Zeit nach folgt die Bearbeitung von Onofrio Giliberti Il Convitato di Pietra, Neapel 1652 erschienen; sie ist leider verschollen, doch haben schon (Eugène Despois und) Paul Mesnard in der Einleitung zum 5. Bande der Oeuvres de Molière (Paris 1880, S. 17) und R. Mahrenholtz in seinem Aufsatze „Zu Molières Don Juan" (Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Bd. 63, S. 1 ff.) nachzuweisen gesucht, das uns erhaltene Drama von de Villiers Le festin de Pierre ou le Fils criminel, tragi-comédie, traduit de l'italien en français (Paris 1660 und 1665) sei eine Übersetzung davon und vermöge Gilibertis verlorenes Werk zu vertreten. Ist diese Ansicht so richtig, als sie wahrscheinlich ist, dann gewinnt dieses französische Werk für uns größere Bedeutung. Der italienische Titel ist mit dem Wiener identisch; wichtiger ist, daß Don Philipp als Liebhaber Amarilles und Nebenbuhler Don Juans eine größere Rolle spielt, die sehr gut für einen jugendlichen Schauspieler paßte. Noch muß aber bemerkt werden, daß auch Dorimonds Le Festin de Pierre ou le Fils criminel (1658 aufgeführt, 1659 gedruckt) die Figur des Dom Philippe bietet, und im Bau so viel Ähnlichkeit mit Villiers zeigt, daß wir Einfluß Gilibertis bei ihm gleichfalls annehmen dürfen. Nach dem Gesagten dürfte das Wiener Stück,

in dem Prehauser debütierte, nach dem Convitato de Pietra verfasst gewesen sein. Die Commedia dell' arte, welche 1657 in Paris unter demselben Titel von einer italienischen Schauspielertruppe aufgeführt wurde, nennt die Figur des Don Philipp: Don Otavio.

So viel können wir als wahrscheinlich annehmen, daß der Wiener Don Juan nicht von Molière, sondern von Giliberti ausgegangen sei, was ihn von dem Stück unterscheidet, das Velten spielte. Ob das improvisierte „steinerne Gastmahl", das in Wien bis 1772 regelmäßig während der Allerseelenoktav gespielt wurde, mit dem bisher besprochenen Wiener Stück zusammenhängt, das läßt sich bei dem Mangel an Nachrichten nicht ausmachen; der Titel scheint dagegen zu sprechen.

Schon Eduard Devrient bedauert in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst, (I. S. 300 f.) daß „keine der berühmtesten Haupt- und Staats-Actionen bis jetzt aufgefunden sei, als: Der bethlehemitische Kindermord, Die asiatische Banise,[1] Tamerlan und Bejazeth, Don Juan und Doctor Faust". Wir haben z. B. für den Faust einen gewissen Ersatz an den Puppenspielen. Dasselbe galt für den Don Juan, der aber nun durch den Laufner Text neues Licht empfängt.

Hartmanns Worte über dieses Laufner Stück (S. 38): „Don Juan oder Der steinerne Gast, Die Entführung aus dem Serail (diese beiden Stücke als Schauspiele)" könnten die Vermutung nahelegen, der im folgenden zum Abdruck kommende Don Juan sei Da Pontes Text zu Mozarts Oper ohne die Mozartische Musik. Dem ist jedoch keineswegs so,[2] ich glaube vielmehr nachweisen zu können, daß der Laufner Don Juan auf die Wiener Haupt- und Staatsaktion zurückgehe und uns als Mittelglied zwischen ihr und deu Puppenspielen dienen könne. Natürlich hat der Don Juan im Laufner Manuskript ähnliche Veränderungen erfahren, wie Johann von Nepomuk, aber er giebt uns ein getreueres Bild des alten Stückes, als die Puppenspiele.

---

[1] Vgl. Anton Schlossar, Wiener Abendpost 1878, Beil. Nr. 222.

[2] „Die Entführung aus dem Serail" ist allerdings nur Bretzners Text, das gedruckte Exemplar Pfaffenbergers ist nun in meinem Besitze.

Die mir vorliegende Niederschrift des Laufner Don Juans stammt aus dem Jahre 1811; es steht nämlich unter dem Personenverzeichnis ausdrücklich: „Durch mich abgeschriben Franz Kastner 1811.“ Die Handschrift, ein Folioheft in einem Umschlag von derbem Papier, befindet sich im Salzburger Museum und trägt die Bezeichnung: „Archiv. Realia. Theater I. b.“ Die 38 Seiten sind von mir paginiert. Franz Kastner kann im Jahre 1811 nicht mehr jung gewesen sein, denn eine andere Handschrift des Salzburger Museums „Theater II. e.“ ist „geschrieben den 12ten May 1785“ und trägt den Vermerk „angehörig Herrn Franz Kastner: Schiffmann von Lauffen.“ Seethaler in seiner Beschreibung (173b) führt unter den Familien, „die schon vor hundert und mehrern Jahren (in Laufen als Schiffsleute) existierten und sogar auf den Häusern ihrer Großältern noch“ auch die Kastner an. Ein mir vorliegender undatierter Theaterzettel:

„Mit Gnädiger Bewilligung
Wird heute eine bekannte Schiffergesellschaft die hohe Ehre haben aufzuführen,
ein von Emanuel Schikaneder verfastes Trauerspiel in 4 Akten
genannt
Der Grandprofos,
oder
Die Suborbination.“

führt unter den „Versonnen“ auf als Darsteller des „Obristen“ und der „Marketänderin“: Franz Kastner; neben ihm erscheinen: Sebastian Standel, Franz Pfaffenberger, Theresia Standel, die Ältere, Theresia Standel, die Jüngere, ferner noch Michael Pföß, Joseph Lehner, Joseph Dalhammer und Kaspar Tribenbacher. Da Sebastians Sohn, Rupert Standel, noch nicht mitspielte, der doch seit 1839 als Schauspieler wirkte, muß er damals noch zu jung gewesen sein, so daß wir in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts gewiesen werden. Zu jener Zeit finden wir Franz Kastner noch wirksam. Er hat den Don Juan „abgeschrieben“, also wohl das schon zu stark zerlesene Exemplar des Soufflierbuchs erneuert, um es der Zensur vorlegen zu können. In unserer Handschrift sind auch die sonst extemporierten Scenen ausgeführt, obwohl gewiß kürzer als bei der Darstellung; es läßt sich ferner beobachten,

daß die Niederschrift gegen den Schluß hin stärker als anfangs die dialektischen Formen hervortreten läßt. Dies macht den Eindruck, als sei erst allmählich während der Niederschrift die nötige Gewandtheit im Aufzeichnen der Dialektformen erworben worden. Wenn wir nun wissen, daß seit dem Jahre 1798 auch die Laufner Schiffer ihre Stücke der Zensur unterbreiten mußten (vgl. oben S. 34), so dürfen wir wohl annehmen, daß Kastners Vorlage um diese Zeit aufgeschrieben wurde. Aber jedenfalls muß schon früher ein Manuskript vorhanden gewesen sein, das vielleicht die improvisierten Scenen nicht vollständig enthielt. Darauf führt uns der Titel des Laufner Textes: „Verfast von Herrn appen Peter Metastasia. K. K. Hofboeten", so heißt es da. Gemeint ist Abbé Peter Metastasio, von dem es freilich einen Don Juan nicht giebt; er war 1729 in Wien Hofpoet geworden und starb 1782, nachdem er schon vorher aufgehört hatte, für die Bühne zu schreiben. In Salzburg wurden mit Musik von Eberlin verschiedene seiner Opern aufgeführt, so Il Temistocle, 1754 (?), Il Demofonte, 1759, Il Demetrio 1760, L'Ipermestra 1761 und 1763, La Nitteti 1765, Zenobia 1768, später nichts mehr. Der Ruhm des italienischen Poeten muß in den Jahren 1754—1768 zu den Laufnern gedrungen sein und die falsche Namengebung des Don Juan veranlaßt haben. Wir werden also für die Niederschrift des ursprünglichen Laufner Manuskripts auf die Zeit vor dem Erscheinen der Mozartischen Oper verwiesen. Mozarts Don Juan wurde in Salzburg zum erstenmal am 18. Januar 1797 aufgeführt (vgl. Rud. von Freisauff, Mozarts Don Juan. Salzburg 1887, S. 130). Wir müssen darum die Quellen des Laufner Textes zu fassen suchen.

Unsere Betrachtung des Don Juan hat von dem spanischen Drama auszugehen, denn Tirso, der erste dramatische Verwerter des Don Juan-Stoffes, hat mit fester Hand die Umrisse gezeichnet, welche durch die meisten Bilder späterer Zeiten hindurchschimmern. Aber wir bemerken sofort, daß von den Nachfolgern der Überfluß an Motiven vereinfacht und ihre Wiederholung vermieden wird.

Bei Tirso schleicht Don Juan an Stelle des Herzogs Octavio zu Isabela von Napoli (I, 1) und genießt sie, hierauf (II, 2) statt

des Marques de la Mota zu Donna Ana, die ihm ohnehin als Braut bestimmt ist, doch erreicht er bei ihr seine Absichten nicht; bei Tirso jagt Don Juan das Fischermädchen Tisbea ihrem Geliebten Anfriso (I, 4) und die neuvermählte Bäuerin Aminta (II, 3) ihrem Patricio ab. Dadurch kommt er in Konflikt mit Don Octavio, der als Frevler an Isabelas Ehre verfolgt wird, mit dem Marques de la Mota, der als angeblicher Mörder von Donna Anas Vater (Gonzalo) zum Tode verurteilt wird, mit Anfriso und Patricio, was zur symmetrischen Gruppierung der Figuren beiträgt, aber an sich dramatisch nicht geschickt ist. Schon in der Commedia dell' arte vom Jahre 1657 beginnt die Vereinfachung, zwar sind Isabella und Anna geblieben, aber bei beiden ist Otavio der Rivale Don Juans, so daß nicht gerade sehr wahrscheinlich die Mannigfaltigkeit durch Eine Person zusammengehalten wird; die Fischerin ist beibehalten, aber ihr Geliebter verschwunden, ebenso das Bauernpaar. Das Bestreben ist deutlich, die Personenzahl zu vermindern und alles fester an einander zu schließen.

Soviel wir aus den Ähnlichkeiten zwischen Dorimond und Villiers schließen dürfen, hat Giliberti die Handlung noch mehr vereinfacht: es verschwindet die eine Donna ganz, die andere wird durch Amarille ersetzt, Don Octavio wird in Don Philippe verwandelt; eine Schäferin (bei Dorimond: Amaranthe, bei Villiers: Belinde) wird von Don Juan verführt und tritt an die Stelle der Fischerin. Aber auch sonst einige bezeichnende Veränderungen.

Der Verlauf der Handlung bei Tirso ist folgender:

I. 1. Don Juan hat sich an Don Octavios Stelle bei der Tochter des Königs von Napoli Isabela eingeschlichen, sie hat ihn zu spät erkannt, schreit um Hülfe; der König mit Wache kommt, Don Juan wird verhaftet, entflieht aber. Octavio gilt als der Übelthäter, soll zur Heirat mit Isabela gezwungen werden, flieht aber nach Spanien, weil er Isabela für schuldig hält.

2. Don Juan und sein Diener Catalinon als Schiffbrüchige, von dem Fischermädchen Tisbea aufgenommen.

3. König Alfonso von Castilla empfängt vom Großcomthur Don Gonzalo de Ulloa Bericht über eine Botschaftsreise; der König will Gonzalos Tochter Donna Ana mit Don Juan vermählt wissen.

4. Don Juan, dem Catalinon Vorwürfe über sein Leben macht, gewinnt Tisbea durch ein Eheversprechen und führt sie in ein Wäldchen. Die Betrogene verzweifelt, Anfriso ihr Liebhaber und Coridon verfolgen Don Juan.

II. 1. Der Vater Don Juans beim König von Castilla, erzählt Don Juans Abenteuer mit Isabela; Don Octavio bittet den König um Schutz und soll mit Donna Ana vermählt werden.

2. Don Juan und Marques de la Mota sprechen über des letzteren Liebe zu Donna Ana. Don Juan empfängt statt des Marques ein Billet, in dem Donna Ana zu einem nächtlichen Rendezvous einladet; Don Juan will de la Motas Stelle vertreten. Don Diego macht seinem Sohne Vorstellungen, aber Don Juan bleibt ungerührt. Im Mantel des Marques überfällt er Donna Ana, die rechtzeitig den Betrug entdeckt; auf ihr Hülferufen eilt ihr Vater Don Gonzalo herbei und wird von Don Juan im Duell erstochen. Don Juan giebt dem Marques den Mantel zurück und flieht, der Marques wird als Mörder verhaftet und zum Tode verurteilt.

3. Don Juan spielt auf einer Bauernhochzeit bei Patricios neuvermählter Aminta dieselbe Rolle wie in I. 4.

III. 1. Fortsetzung dieser Zwischenhandlung. Streit zwischen Patricio Don Juan.

2. Don Juan verspricht Aminta die Ehe und schwört, eine Leichenhand solle ihn vernichten, wenn er nicht die Wahrheit rede.

3. Die beiden Verlassenen, Isabela und Tisbea, treffen sich und klagen einander ihr Schicksal.

4. Don Juan erfährt Isabelas Ankunft und ladet die Statue des Gonzalo zum Nachtmahl.

5. Nachtessen, Gegeneinladung des Geistes, Don Juan sagt zu.

6. Der König von Castilla will Don Juan zur Ehe mit Isabela zwingen, verbietet dem Herzog Octavio, den Gegner zum Zweikampf zu fordern. Aminta mit ihrem Vater Gaseno wollen Don Juan verklagen, Octavio verspricht ihnen Rache.

7. Don Juan als Gast in der Kirchengruft mit Skorpionen und Schlangen bewirtet, stürzt tot nieder, da die Reue sich zu spät einstellt. Grabmal und er versinken, Don Juans Diener Catalinon entflieht aus der brennenden Kapelle.

8. Die von Don Juan Gekränkten als Kläger beim König versammelt, erfahren von Catalinon den Ausgang, und die Paare vereinen sich wieder.

Die Comedia dell' arte behält im ganzen den Gang von T. bei, nur wird er vereinfacht:

I. Don Juan an Stelle des Don Otavio bei Isabella; er entflieht nach Castilien. Isabella mit ihrem Vater klagt Don Otavio an, der sich dem Verhaftsbefehl durch die Flucht entzieht. = T. I. 1.

II. Don Juan und sein Diener Arlechino als Schiffbrüchige von einer Fischerin gerettet, die Don Juans Opfer wird. = T. I. 2. 4.

III. Don Otavio als Günstling des Königs von Castilien, soll Anna, die Tochter des Gouverneurs, heiraten. Don Juan empfängt an seiner Statt einen

Brief Annas, schleicht zu ihr, während Arlechino Schildwache steht; Entdeckung. Duell mit dem Gouverneur, den Anna tot findet. = T. II. 2.

IV. Unbedeutendes Füllsel, Lazzi des Arlechino.

V. Einladung der Statue, darauf Fest bei Don Juan = T. III. 4. 5. — Der König wütend, Don Juan wird verfolgt (ähnlich T. III. 6). — Don Juans Ende = T. III. 7. — Scene in der Hölle mit Ballett.

Es wurde das Ganze zusammengezogen, so daß es eigentlich für fünf Akte nicht mehr vollständig ausreichte, die komischen Partien wurden erweitert, die Schlußscene kam hinzu; der vierte Akt ist ganz unnötig, ein Weiterspinnen der Episode Annas, Aussetzen eines Preises für die Entdeckung des Frevlers, wodurch Arlechino in Versuchung geführt wird.

Vergleichen wir nun Dorimond und de Villiers als Vertreter Gilibertis, so ergiebt sich etwa folgender Gang, wobei die kleinen Unterschiede nicht in Betracht gezogen sind:

I. Amarille und Don Philippe lieben sich, haben aber Schwierigkeiten zu überwinden; sie giebt ihm ein Rendezvous für den Abend. Don Juan hat sie belauscht und beschließt nur als Galant zu ihr zu schleichen, um sie Philippe vorwegzunehmen. —

Don Alvaros, der Vater Don Juans, im Gespräche mit dessen Diener (Briguelle D. Philipin V.), sie sprechen über Don Juans Leichtsinn. Don Juan kommt, will von den Vorstellungen und Bitten seines Vaters nichts hören, giebt dem mitredenden Diener einen Fußtritt (bei V auch dem Vater einen Faustschlag), und bleibt verstockt. Don Alvaros, allein gelassen, fleht den Himmel um Strafe des Sohnes an und wünscht sich den Tod.

II. Don Juans Diener als Schildwache vor Amarilles Haus, zu der sein Herr geschlichen ist. Don Juan von Amarilles Vater (Don Pierre D Don Pedre V) verfolgt, Duell, der Gouverneur wird erstochen, Amarille findet ihn und schwört Rache. Don Philippe kommt hinzu, erfährt daß Don Juans Plan nicht geglückt sei, die Verfolgung des Frevlers wird beschlossen. —

Don Juan tauscht mit seinem Diener die Kleider und flieht. —

Der verfolgenden Wache gegenüber giebt sich der Diener für einen großen Herrn aus und jagt sie davon; auch er flieht.

III. Monolog des Pilgers. — Don Juan erfährt durch den Diener den Tod seines Vaters Don Alvaros. — Der Pilger wird gezwungen, sein Kleid herzugeben. — Don Philippe trifft mit dem als Pilger verkleideten Don Juan zusammen und fragt nach Don Juan. — Der Ausgang verschieden: in D entreißt Don Juan dem Gegner den Degen, schenkt ihm aber das Leben

und entfernt sich, Don Philippe klagt; in V tötet er ihn, Don Philippe stirbt mit einem Gedanken an Amarille.

Überhaupt gehen von hier ab D und V stärker auseinander; Knörich meint (Franz. Neudrucke I, S. XIII), Villiers habe sich durch Dorimonds Werk so lange die Arbeit erleichtert, wie auch dieser Giliberti folgt, wo er sich aber vom Italiener frei macht, höre auch die Übereinstimmung auf. Nach diesen, wie es scheint, richtigen Beobachtungen dürfen wir nun V als Vertreter von G ansehen und D nur zum Vergleich herbeiziehen.

IV. Don Juan und sein Diener haben Schiffbruch gelitten, sind aber gerettet worden. Don Juan will sich bessern, verführt aber gleich darnach eine Schäferin (V Belinde, D Amaranthe); sein Diener giebt — in V ihrer Schwester Oriane, in D ihr selbst gegenüber — ein Verzeichniß der von Don Juan Betrogenen, hat die Namen auf einer Liste aufgezeichnet; dann fordert Don Juan den Diener auf zu fliehen. Sie kommen zum Grabmal Don Pedros, die Einladung erfolgt.

V. Der Geist kommt, mahnt zur Besserung. Don Juan bleibt fest; die Gegeneinladung wird angenommen. —

[V: Auf dem Wege dahin raubt Don Juan die jungverheiratete Tochter Philemons und der Macette, die ihn nach dem Schiffbruch aufgenommen hatten, aus dem Hochzeitszug. — D: Amarilles weitere Schicksale, sie will Don Philippe heiraten, Don Juan soll neuerdings verfolgt werden.]

Scene beim Geist, nochmalige Vorstellungen, Don Juan ändert sich nicht, wird getötet. — Die Schlußscene bringt in V Philemon und Macette auf die Bühne, welche vom Diener die Vorgänge erfahren, Philipin spricht die Schlußmoral: Kinder, ahmt eueren Eltern gegenüber nicht das Beispiel Don Juans nach! In D erscheint die Gruppe Amarille, Don Juans Bedienter wird von Don Philippe in Dienste genommen.

Der erste Blick lehrt, daß der Laufner Don Juan mit diesem Stücke größere Verwandtschaft besitzt, als mit Molières Charakterkomödie, ja im wesentlichen erscheint L identisch mit G, es fehlt nur: im ersten Aufzug die Scene zwischen Don Juan und seinem Vater, worüber noch zu sprechen sein wird, der ganze vierte Akt, im fünften Aufzuge die Zwischenhandlung, wofür die Ermordung der Wirtin eintritt, und die Schlußscene; die Exposition ist anders.

Daß Giacinto Andrea Cicogninis Drama für uns nichts ergiebt, zeigen schon die Andeutungen in Mesnards Einleitung

(Oeuvres de Molière V, S. 21 ff.). Quadrio bezeichnet Cicogninis „Il convitato di pietra“ ebenso wie „Il cornuto nella propria opinione“ als „due opere trasportate della lingua Spagnuola“ (vgl. R. Prölß, Geschichte des neueren Dramas II, S. 661); Cicognini hat auch sonst Tirso benutzt wie Klein (Geschichte des Dramas V, S. 710) nachwies. Bei Cicognini ist Donna Anna die Geliebte des Herzogs Ottavio, wie bei Tirso, bei Giliberti aber nicht. Das Verhältnis Cicogninis und der Commedia dell' arte ist von Mesnard eingehend untersucht. Mir ist das Stück nicht zugänglich, doch brauchte ich mich für meine Zwecke nicht zu bemühen, es aufzutreiben, es hätte höchstens in einem Punkte nähere Betrachtung erfordert; Cicognini hat nämlich nach Mesnard (S. 23) von Tirso auch die langen Erzählungen des Commandeurs Oliola (Gonzalo d' Ulloa) vor dem kastilischen König entlehnt, die bei Giliberti fehlen und im Beginn des Laufner Stücks einen gewissen Nachklang zu finden scheinen. Aber dieser Punkt ist nicht bedeutend, denn hat Cicognini dabei wirklich nur Tirso benutzt, so betrafen die Erzählungen ganz anderes als die Scene unseres ersten Aufzugs. Dieser läßt sich viel eher an die Aufklärungen anknüpfen, die Lucie bei Villiers über die geheime Abneigung von Amarilles Vater gegen Don Philippe giebt (I. 1 V. 32 ff.). Da ist von dem Ruhm die Rede; welchen Don Philippe im Kampfe gegen die Rebellen erworben, so daß Don Pierre eifersüchtig wurde. Amarille fügt hinzu (V. 49):

> Mais il ne peut aussi rauir, sans estre ingrat,
> La gloire que mon Père acquit en ce combat,
> Et qu'en la faction entierement détruite
> Il doit tout à son bras ainsi qu'à sa conduite.

Dies konnte der Keim für den ersten Aufzug sein. Und gerade diese Scenen entsprechen ganz gut dem Charakter der Haupt- und Staatsaktionen, soweit wir ihn bis jetzt kennen. Auch darüber ist später noch zu handeln.

Aus Deutschland kommen uns nur Nachrichten über die Verwendung des Don Juanstoffes für Ballette zu. So hat Gluck um 1760 ein vielgegebenes Ballett komponiert, dessen Scenen sich nicht

sehr treu an die Überlieferung halten. Das Ganze zerfällt in folgende Stücke (vgl. Das Kloster III, S. 685):

I. Scene vor dem Hause des Komthurs in Madrid. Don Juan schleicht während eines Ständchens zur Nichte des Komthurs. Geräusch im Hause, Zweikampf zwischen Don Juan und dem Komthur, dieser fällt.

II. Fest bei Don Juan, der mit der Nichte des Komthurs ein Pas de deux tanzt. Gastmahl, bei welchem plötzlich die Statue des Komthurs erscheint. Die Gäste fliehen. Einladung ins Grabgewölbe. Fortsetzung des Balles.

III. Don Juan im Grabgewölbe von der Statue vergebens zur Reue gemahnt, auch vom Geheul der Verdammten nicht gerührt, wird in den Abgrund gestürzt.

IV. Furienballett in der Hölle. Don Juan wird in den tiefsten Abgrund gestoßen.

In diesem Ballett fehlt die Einladung der Statue ganz, anderes ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt, das Furienballett zeigt Einfluß der Commedia dell' arte, mit der sonst keine größeren Übereinstimmungen zu bemerken sind.

Ein zweites Ballett, das von der Ackermannischen Truppe seit 1769 häufig dargestellt wurde, hat Berthold Litzmann a. a. O., nach einem Zettel vom 26. April 1773, als eine Erfindung Friedrich Ludwig Schröders erwiesen. Es zeigt einen anderen Charakter, wenn ich auch keineswegs den Einfluß Molières so stark finde, als Litzmann. Das Ballett hieß „Don Juan oder der steinerne Gast", während Glucks Ballet „Don Juan oder das steinerne Gastmahl" betitelt ist.

I. Don Philippe will seiner Geliebten eine Serenade bringen — ähnlich der Beginn bei Gluck, zu vergleichen eine Scene bei Tirso II, 2, — Don Juan ersticht ihn, nimmt ihm den Mantel und schleicht ins Haus, während die Serenade wieder anhebt. Lärm im Innern. Don Pedro, der Vater Annas, verfolgt Don Juan und wird erstochen.

II. Don Juan auf einer Bauernhochzeit, entführt die Braut. Er gelangt mit ihr, von den Bauern verfolgt zu Don Pedros Monument, da sie sich sträubt, ersticht er sie. Die Bauern finden ihn nicht. Nach ihrem Abgang besieht Don Juan das Monument und bittet die Statue zu Gast, die mit Kopfnicken unter Blitz antwortet.

III. Spanier in einer Gaststube; Don Juan mischt sich unter sie; es klopft, die Statue erscheint, alles flieht, nur Don Juan bleibt unerschrocken.

Gegeneinladung. Don Juan zwingt den Bedienten, ihn mit einer Laterne zu begleiten.

IV. Scene beim Monument. „Die Statue steht neben dem Pferde". Der Diener flieht. Ermahnung und Warnung des Geistes, der endlich Don Juan bei der Hand faßt und von sich schleudert. „In dem Augenblick verwandelt sich das Theater in den Schlund der Hölle, eine Schar Furien peinigen den Don Juan und stürzen sich mit ihm in den Höllenschlund."

Schröder hat unzweifelhaft das Gluckſche Ballett gekannt, das beweist vor allem Anfang und Schluß; da er in Molières Stück 1770 den Sganarelle gespielt hat, dürften die Scenen mit der Braut von Molière beeinflußt sein, obwohl auch bei Villiers etwas Ähnliches im fünften Akte. Ganz ungeschickt und unbegründet erscheint die Ermordung des Don Philipp gleich zu Beginn des Stückes. Don Juan wird immer stärker ein ruchloser Mörder.

Durch Mozarts Oper ist der Stoff gewiß erst ganz populär geworden, nun sind uns die Gestalten so vertraut, daß wir sie uns kaum mehr anders vorstellen können. Und doch hat Da Ponte nicht immer mit geschickter Hand das alte Gut bearbeitet und das Holzgerüst aufgebaut, das dann Mozart mit dem echten Gold seiner Musik so herrlich umkleidete. Durch diesen Operntext ist aber die Entwickelung des Don Juan-Stoffes zu einem vorläufigen Abschlusse gediehen, die Bearbeitungen unseres Jahrhunderts hatten keinen nachhaltigeren Einfluß mehr. Den Inhalt der Mozartischen Oper kennt zwar jeder, trotzdem muß er kurz charakterisiert werden, am besten durch ein Scenarium; ich hebe zugleich die Unterschiede des Laufner Textes hervor.

I. 1. Garten vor dem Palaste des Komthurs. Nacht.

Leporello auf der Wache, während sein Herr beim Liebchen ist. Davon in L I, 6 kaum eine Spur Z. 285 f. — Donna Anna den unerkannten Don Juan an der Flucht hindernd. In L I, 7 hinter der Scene, Donna Anna erkennt Don Juan. — 2. Komthur im Duell von Don Juan erstochen, Gespräch zwischen Don Juan und Leporello. In L I, 8 das Duell, Don Juan flieht, der Bediente kommt nicht zum Vorschein. Don Pietro spricht mit seiner Tochter und bestimmt, daß Don Philipp ihn rächen solle. — 3. Donna Anna kommt mit Don Octavio, welcher den Racheschwur leistet. Ähnlich in L I, 9 Don Philipp. —

4. Landstraße bei Don Juans Villa. Leporello macht Don Juan Vorwürfe. Anders L I, 10: es wird die Flucht verabredet und wegen der Wache der Bediente als Stadthauptmann zurückgelassen. — 5. Donna Elvira, Don Juans verlassene Gattin, trifft mit ihm zusammen, er schiebt Leporello vor und schleicht sich fort. 6. Leporello giebt ihr ein Verzeichnis von Don Juans Liebschaften. 7. Elviras Rachemonolog. 8. Masetto, Zerlina mit den Hochzeitsgästen, 9. kommen Don Juan und Leporello hinzu, die Bauern werden mit Masetto ins Schloß geschickt. 10. Liebesscene zwischen Don Juan und Zerlina, den vereint Abgehenden tritt (11) Donna Elvira mit Vorwürfen und Warnungen entgegen, Don Juan sucht sich vergebens, wie bei Molière I, 3, zu helfen, Elvira bringt Zerlina fort. 12. Donna Anna und Don Octavio suchen noch immer den unbekannten Mörder und bitten Don Juan, ihnen zu helfen. 13. Elvira kommt mit ihren Vorwürfen und erregt den Verdacht der beiden andern; zwar wird sie von Don Juan fortgebracht, aber Donna Anna erkennt ihn am Händedruck als den Mörder ihres Vaters, erzählt (14) die entscheidende Scene, der Racheschwur wird erneut.

15. Park bei Don Juans Landhaus. Leporellos Bericht über Elvirens Erscheinen im Hause. 16. Scene zwischen Zerlina und Masetto. 17. Don Juan ladet die Bauern zum Feste. 18. Neuerliches Tändeln Don Juans mit Zerlina, bis Masetto dazwischentritt. 19. Anna, Octavio, Elvira in Masken werden auch eingeladen.

20. Festsaal. Pause des Festes. 21. Die Masken der Rachesuchenden kommen, Don Juan lockt Zerlina weg, sie schreit um Hülfe, allgemeines Durcheinander, Gewitter, Don Juan und Leporello entfliehen.

Von allen diesen Scenen in L keine Spur; diese ganze Partie hat übrigens in P die größte Selbständigkeit und geringen Zusammenhang mit den übrigen uns bekannten Don Juan-Stücken. Erst das Folgende zeigt wieder einige Berührungspunkte zwischen P und L.

II. 1. Straße, Nacht. Leporello sagt Don Juan den Dienst auf; dieser weiß ihn aber wieder zu gewinnen und tauscht mit ihm Mantel und Hut, um ein Kammermädchen Elvirens zu erobern. 2. Elvira auf dem Balkon, wieder von Don Juan beschwatzt. 3. Leporello soll ihn bei Elvira vertreten. 4. Das geschieht. Don Juan vertreibt sie und bringt 5. sein Ständchen. 6. Masetto mit bewaffneten Bauern verfolgt Don Juan, der sich für Leporello ausgiebt und den Trupp teilt; die Stelle in L I, 11, 410ff. könnte damit in Beziehung gesetzt werden. Don Juan bleibt allein mit Masetto und prügelt ihn durch, zum Vergleich wäre der Schluß von I, 11 in L Z. 450 herbeizuziehen.. — 7. Masetto von Zerlina getröstet —

8. Dunkle Halle (oder[1] dunkles Zimmer zu ebner Erde in Donna Annas Hause). Leporello wird umzingelt und als Don Juans Stellvertreter erkannt. — 9. Don Octavio und Donna Anna. —

10. Friedhof. Leporello, der entkommen ist, und Don Juan treffen zusammen, Einladung des Komthurs. In L zu vergleichen III, 1. —

11. Im Hause des Komthurs. Donna Annas Brief-Arie oder Scene zwischen Anna und Octavio. —

12. Speisesaal bei Don Juan. Mahl mit Leporellos Lazzi. Man darf L III, 5 vergleichen. — 13. Elvira als Warnerin. In L nichts Entsprechendes. — 14. Leporello erschrickt vor dem Geist. Anders L III, 5—15. Der Komthur kommt, warnt und verflucht endlich Don Juan. Hier sind zwei Scenen zusammengezogen: in L III, 6 und IV. — 16. Ende. In L nichts vergleichen.

Schon aus diesen flüchtigen Andeutungen ergiebt sich, daß L nicht die geringste Beeinflussung durch P zeigt; die Ähnlichkeiten stammen nur daher, daß auch P aus derselben Quelle schöpfte, dem italienischen Stück Gilibertis oder vielleicht aus der langbewährten Bühnen-Tradition. Bekanntlich wurden lange Zeit in Mozarts Oper gewisse beliebte Späße des Volksschauspieles eingelegt; leider steht mir nichts darüber zu Gebote, nur Eines Zeugnisses wird in den Anmerkungen zu Z. 490 ff. gedacht; was Engel (Die Don Juan-Sache auf der Bühne. S. 119) erwähnt, reicht nicht aus. Gerade diese Einlagen wären als Zeugnisse für das beliebte Stück der Wanderbühne wertvoll.

Wir dürfen wohl nach unserer sonstigen Kenntnis annehmen, das Stück habe sich aus den feststehenden ernsten Scenen und den an bestimmten Stellen eintretenden Extempores zusammengesetzt, jene wurden gewöhnlich aufgezeichnet, diese nur angedeutet. Wir können auch für den Don Juan, wie für Doktor Faust ein allmähliches Verkürzen der ernsten Scenen und ein immer stärkeres Hervortreten der komischen bemerken; es wird eben, wie es bei einem anderen der Laufner Manuskripte heißt, das Stück „ganz auf den Lustigmacher bearbeitet“. So erleidet dann das Rückgrat

[1] Vgl. darüber Max Kalbeck: Mozarts Don Juan. Wien, 1886. S. XVIII ff. — Von hier weicht bekanntlich die gebräuchliche Anordnung zum Teil von der Original-Partitur ab.

des Stückes, die eigentliche alte Fabel, Schädigung über Schädigung, und das leidige Füllsel wird durch Anleihen bei anderen Stücken oder bei dem Vorrat an fertigen komischen Scenen vermehrt. Nur einzelne Teile, man möchte sie die Paradestücke der ganzen Aufführung nennen, bleiben unberührt oder werden doch nicht so stark verballhornt; mitunter vermögen wir noch das kostbare alte Zeug auf dem modischen Flickenmantel zu erkennen. Uns stellen die Puppenspiele diese späteren Stadien der Entwickelung dar.

Die Wechselwirkung zwischen Volksschauspiel und Puppentheater ist nicht auffällig, da einzelne Schauspieler in älterer Zeit bald selbst spielten, bald mit Marionetten herumzogen. Darum betrachten wir mit Recht die noch bestehenden Puppentheater als die Erben der improvisierten Stücke; für den Don Juan giebt uns das Laufner Manuskript den Erweis, daß diese Ansicht die richtige sei. Zwar enthält keines der bisher bekannten Puppenspiele genau dasselbe wie L, das wäre bei einer zumeist doch mündlichen Überlieferung auch merkwürdig, aber in einzelnen Fällen, so etwa in der Grabschrift 894 ff. oder in den Versen 1180 ff. ist doch die Übereinstimmung des Puppenspieles (E^2 S. 78 bez. N S. 117) überraschend. Auch anderes werden wir hervorheben können.

Ganz selbständig in L scheint auf den ersten Blick die Exposition: der König von Spanien, umgeben von den Großen, empfängt die Siegesnachricht; der ruhmgekrönte Feldherr Don Pietro überbringt das Unterwerfungsschreiben der Kastilier und wird zum Lohne seiner Thaten Statthalter von Barcelona; der König nimmt die Sorge für Pietros Tochter auf sich und läßt Donna Anna zu seiner Gemahlin führen. Diese Scenen werden im weiteren Verlaufe des Stückes nur noch flüchtig gestreift, entsprechen aber so ganz dem Charakter der alten volkstümlichen Dramen,[1] daß wir sie für ursprünglich halten können, wenn in der sonstigen Überlieferung etwas für sie spricht. Anknüpfen läßt sich diese Reihe an die Scenen der zweiten Jornada in T wie an die

---

[1] Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühnen vor Gottsched, S. 15 f., hebt als Lieblingsmotiv an erster Stelle „fürstliche und kriegerische Pracht“ hervor.

Scenen im dritten Akte der Commedia dell' arte; auf anderes wurde schon oben hingewiesen (S. 80).

Aber auch in den Puppenspielen deutet einiges auf diese Scenen hin. Das Augsburger beginnt (S. 699) mit folgenden Worten Don Pietros zu Don Philippo und Don Juan:

„Nun, Freunde, da ich vom Könige diese Stelle erhalten habe, so mache ich Euch im Namen des Königs zu wissen, Don Juan, daß Ihr in Zeit von vierundzwanzig Stunden den königlichen Hof und dieses Gebiet meiden und auf immer verlassen sollt."

Don Pietro spricht von „dieser Stelle", hebt mit „Nun" an, obwohl wir gar nichts Näheres wissen und das Stück durch die citierten Worte eröffnet wird. Don Juan redet dann den Don Pietro als „Statthalter" an und meint etwas später (S. 700): „Ihr seyd ja Statthalter geworden, und diese Stelle steht Euch wohl an, denn Ihr müßt einen Heuchler vorstellen". Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sich hier eine deutliche Spur der Laufner Exposition findet, und wenn dann zum Schlusse der Augsburger Scene Don Pietro den ihm bestimmten Schwiegersohn Don Philippo auffordert: „Ihr aber, Freund Don Philippo, säumt Euch nicht, meine Tochter . . . abzuholen, mit derselben zum Könige zu eilen, um alldort Eure beiderseitige Danksagung abzustatten", so wird man die Ähnlichkeit mit dem Auftrage des Königs in L 85f. nicht verkennen: „Geht, edler Don Philipp, begleitet meine neue Tochter anhero und führet sie zu mir". Dort antwortet Don Philippo: „Sogleich werde ich gehen und dieses angenehme Geschäft zu vollziehen wissen", hier: „Ich gehe, den Befehl Euer Majestät allsobald zu vollziehen". Dieses Zeugnis des Augsburger Spieles für den Laufner Text ist umsomehr zu beachten, weil sonst stärkere Unterschiede zwischen beiden Fassungen auffallen. Daß auch in dem von Engel ganz abgedruckten Puppenspiele Don Pietro Statthalter ist — aber von Sevilla — ist weniger wichtig, als eine Stelle des zweiten, von Engel nur auszugsweise mitgeteilten, angeblich jüngeren Puppenspieles (E^2 S. 72); da sagt Don Pedro, Statthalter von Madrid, zu Don Juan: „Ihr scheint zu vergessen, daß ich hier Statthalter bin und Euch sofort in Ketten werfen lassen kann." Auch dies könnte mit unseren

Scenen in Verbindung gebracht werden. Fortgeblieben könnte die Einleitung sein, weil die ernsten Teile fortwährend verkürzt wurden, vielleicht auch, um Personen zu sparen.

Ganz selbstständig ist in L die Erwähnung von Don Juans Duell mit Don Alfonso, dem Sohne des siegreichen Feldherrn Don Pietro. So viel ich sehe, kommt auch in den übrigen Don Juan-Dramen dergleichen nicht vor, nur bei Goldoni erscheint als kastilischer Minister Don Alfonso, er ist ein Freund von Donna Annas Vater und spielt ebenso wie in der Oper Righinis eine andere Rolle, als in L. In Righinis Oper, die zuerst 1776 in Prag, dann 1777 in Wien aufgeführt wurde, findet sich folgende Scene: Der Kommandat di Loioa kehrt siegreich nach Kastilien zurück und wird von Don Alfonso im Namen des Königs begrüßt; der Kommandant will seine Tochter Anna mit Alfonso vermählen, sie weigert sich aber.[1] Don Alfonso ist an die Stelle des Don Philippo getreten. Ich möchte in dieser Scene des Righinischen Opernbuches, die an T und Cicognini erinnert, übrigens nur ein Zeugnis für die Ursprünglichkeit der Laufner Exposition sehen; da Arlechino bei Don Giovannis Gastmahl ein Lied auf die schönen Mädchen in **deutschen** Versen vorträgt, hat dies nichts Auffallendes, der Autor hat vielleicht die Haupt- und Staatsaktion Don Juan gekannt. — Als Donna Elviras Bruder erscheint Dom Alonse bei Molière (III, 3).

Die Personennamen helfen auch sonst wenig. Wir finden in L als Don Pietros Tochter Donna Anna, in den Puppenspielen heißt sie: in E Amarillis, in E² Marelia, in A Marillis, in St Amarilles, in N zwar Anna (S. 93 und im Personenverzeichnis), aber S. 86 sagt Don Juan zu Kasperl: „Weißt du die Behausung, wo sich mein Schatz Amaryllis aufhält?“ (Vgl. Anzeiger XIII S. 72); in W Anna. Die älteren Bearbeitungen zeigen: T Isabela und

[1] So giebt **A. Kahlert** den Inhalt an (Kloster III, S. 686), während **Otto Jahn** (Mozart II, S. 334, vgl. Engel, Die Don Juan-Sage, S. 86) sagt, der König von Kastilien verheiße Donn Anna mit Duca Ottavio zu vermählen, Donna Anna weigere sich trotz der heftigen Bedrohung ihres Vaters. Ottavio kommt übrigens weiter gar nicht vor, und auch nach Jahn spielt Alfonso die Rolle des Don Philippo.

Ana, weil eben Parallelscenen vorkommen, ebenso C Isabella und Anna, D und V also wohl nach G Amarille, in S und vor allem in P nur Anna. Man könnte deshalb annehmen, L sei durch die jüngeren Gestalten beeinflußt, vielleicht besonders durch P, während die Puppenspiele E, E², A, St und in gewissem Sinne selbst N das ältere bewährt hätten; darin würde man aber irren. In G giebt Amarille dem Geliebten Don Philippo für den Abend ein Rendezvous, Don Juan belauscht sie und schleicht an seiner Stelle zu Amarille. Das geschieht ebenso in E, St, N, W. In L und in A dagegen fängt Don Juan einen Brief der Dame an den Geliebten Don Philippo auf und geht an dessen Stelle zum Rendezvous; dies stimmt mit T und C, welche freilich in einer anderen Scenenreihe auch für die andere Gruppe besonders für G das Muster abgeben; bei P ist die Entscheidung nicht möglich, da die entsprechende Scene (I, 14) nur angedeutet ist. Wir sehen also einen doppelten Ausgangspunkt: die eine Fassung schließt sich enger an die Ereignisse, die T und C nach Kastilien verlegen, repräsentiert durch L und A, die andere schließt sich an die Ereignisse, die T und C in Neapel sich abspielen lassen, die auch G nach dem Zeugnisse von V und D verwertete, sie wird vertreten von E, St, N, W. Mit anderen Worten, es muß entweder das Volksschauspiel in zwei Fassungen vorgelegen haben, oder es muß das ursprüngliche Volksschauspiel, das sich in L und A treuer erhalten hat, später mit Rücksicht auf G umgestaltet worden sein.

Konnten wir hier, wie in der Eröffnungsscene einen näheren Zusammenhang zwischen L und A nicht verkennen, so zeigt sich auch noch in einem anderen Punkte die Ähnlichkeit. Einzelne der Puppenspiele verquicken mit der Intrigue gegen Donna Anna eine zweite, durch die sich Don Juan Geld verschaffen will. Weder der Verlauf der Scenen, noch ihre Einfügung ist dabei ganz gleich: in E folgen sie auf die Ermordung Don Pietros und was zu ihr gehört, also Scene zwischen Amarillis und Philippo, Scene zwischen Don Juan und Hanswurst und Gerichtsdiener-Scene; Don Juan schickt den Hans Wurst zu seinem Vetter, den Ritter Alvaro Pantolfius, um 10000 Thaler, dieser giebt aber nur zwei Groschen für zwei Stricke, Don Juan fordert nun selbst das Geld, ohne

es zu erhalten, da prügelt er den Vetter durch und raubt ihm einen Sack mit Goldstücken. In E² ist die Stellung der Scenen anders, sie gehen dem Überfall Marelias voran, Alvaro ist Don Juans Vater, der dem Casperle nur fünf Groschen giebt, dem Sohne das mütterliche Erbteil verweigert und deshalb von Don Juan ermordet wird. In St sind diese Scenen zwischen die Belauschung der Liebenden durch Don Juan und die Ermordung Don Pietros eingeschoben. Don Alfaro ist der Vater Don Juans und soll 10000 Thaler hergeben, schenkt aber nur zwei Groschen für Stricke, weshalb Don Juan ihn ohrfeigt, dann durch Prügel widerstandsunfähig macht; hierauf raubt er ihm den Inhalt des Geldkastens. In N die Stellung, wie in St, nur mit dem Unterschiede, daß vorher noch ein Besuch Don Juans bei seiner Geliebten erwähnt wird. Kasperl soll vom Vater Don Juans, Don Pedro, 300 Dukaten holen, erhält acht Pfennige, was zwei Kreuzer für Stricke ausmacht. Don Juan will dem Vater „seinen Geldkasten zusammenschlagen" und ihn töten, falls er ihm wehrt. Mit diesem Vorsatz geht er ab, kommt dann aber wieder, ohne daß wir näheres erfahren, überfällt hierauf Donna Anna, der ihr „Schwiegervater" Don Pedro zu Hülfe kommt; nun fordert Don Juan von ihm Geld und ersticht ihn. Die Scenen zwischen Don Juan und Kasperl, Kasperl und der Wache machen den Beschluß. Ähnlich ist W, nur zuerst Don Juans Scene mit Donna Anna, die ihren „Schwiegervater" zu Hülfe ruft, er kommt aber nicht; dann schickt Don Juan um 50 Dukaten zum Vater, welcher dem Kasperl nur zwei Pfennige für Stricke gibt; Don Juan ermordet den Vater. Kasperls Scene mit der Wache. In U, das eigentlich mit dem Don Juan fast nichts mehr zu schaffen hat, geht Don Juan direkt zum Vater, erhält das geforderte Geld nicht und ersticht ihn.

Von diesen Scenen in L und A keine Spur, freilich auch nicht in den übrigen Don Juan-Dramen, doch findet sich in G ein Anknüpfungspunkt: zwischen der Belauschung und dem Überfall steht ein Gespräch von Don Juans Vater Don Alvaros mit Don Juans Diener über den Leichtsinn des Sohnes, dann eine Scene zwischen Vater und Sohn, in V giebt Don Juan seinem Vater einen Faustschlag. Diese Scenen sind in der Einen Gruppe der

Puppenspiele nun ins Niedrige gearbeitet: in G entzweien sich Vater und Sohn wegen der Ermahnungen, in den Puppenspielen hauptsächlich wegen des Geldes. Wir vermögen vielleicht zu erkennen, was die Veränderung hervorgerufen hat. Ähnlich ist nämlich die Scene im Puppenspiele vom Verlorenen Sohn (Engel II, S. 13 ff.), welche mit dem furchtbaren Fluche des Vaters endet; unter ihrem Einflusse kann in dem einen Teile der Puppenspiele die Scene von G umgestaltet worden sein. In E² und St hat sie ihren Platz gewahrt, in E erfolgt die Umstellung, in N beginnt die Verwirrung, die W bis ins äußerste treibt. Wieder stehen L und A allein, wieder weichen sie von G ab und halten sich an T und C; im einzelnen mancherlei Unterschiede zwischen L und A.

Nun folgen in allen Fassungen die Einsiedler-Scenen, die T und C nicht bieten: sie stammen aus G. Wir haben schon einen Unterschied zwischen V und D kennen lernen: in V wird der Pelerin von Don Juan getötet, ebenso in L, E², A, W und U, in D fügt er sich und bleibt deshalb am Leben, ebenso in E, St und N, wo aber alles in Unordnung geriet. Ein weiterer Unterschied im Eingang: E und St wurden Don Juan und sein Diener aus einem Seesturme gerettet, in L und A sind sie glücklich der Verfolgung entkommen, in E², N und W treten sie auf, ohne daß näheres angegeben würde. D und V stimmen zu L und A in dieser Hinsicht, der Seesturm wird im Anschluß an T und C von G erst später verwertet. Wieder stehen einander L und A nahe.

Zwischen der Scene mit dem Einsiedler und jener zwischen Don Juan und Don Philippo schiebt E ein: das Auftreten einer Schäferin Laurentia, eine Unterredung zwischen ihr und der mit Lanze und Jagdtasche auftretenden Donna Amarillis und den Versuch Don Juans, die Mädchen zur Liebe zu zwingen; erst auf ihr Geschrei eilt Don Philippo herbei und wird von Don Juan im Duell erstochen, weder die Schäferin, noch Amarillis kommen weiter vor. Nur in St findet sich etwas Ähnliches, hier tritt nämlich nach der Ermordung Philippos (IV, 9) eine Schäferin mit Schafen auf, es kommt eine verirrte Prinzessin (IV, 10), dann Don Juan, welcher die Prinzessin fortschleppt (IV, 11), er tötet sie

hinter der Scene, da sie bei der Beraubung um Hülfe ruft; die Schäferin wird mit ihrem Geschrei die Bauern herbeilocken, deshalb flieht Don Juan mit Hans Wurst (IV, 12). Wir finden hierin einen Anklang an das, was in G der vierte Akt nach dem Tode Philippos bringt, es fehlt nur das Motiv des Liebschaften-Registers, das auch P beibehielt. Alle anderen Fassungen — W und U kommen gar nicht in Betracht — lassen die Schäferin fort, obwohl sie auch in T und C auftrat. Es ist zweifelhaft, ob hier wirklich E und St das Ursprüngliche bewahrt haben.

Auch der Verlauf des Zusammenstoßes zwischen Don Juan und Don Philipp zeigt Verschiedenheiten. Wie in L Don Juan die Rolle des Einsiedlers spielt und die Rache dem Himmel zuweist, wodurch sich Don Philippo täuschen läßt, so benimmt er sich in E^2, St, aber auch in V und D; während aber Don Juan den betenden Gegner in L, E^2, St und V ersticht, schenkt er ihm in D das Leben. In E ist's etwas anders, da erkennt Don Philippo seinen Nebenbuhler trotz der „Verkappung“, will mit ihm fechten, läßt sich aber durch ein paar salbungsvolle Worte bethören und wird von Don Juan erdolcht.

In A nur die Frage, ob der Klausner nicht die zwei Flüchtigen gesehen habe, falsche Auskunft Don Juans, der Don Philippo meuchlings ersticht. In N, W und U fehlt die Scene ganz. Wir bemerken also den Verflüchtigungsproceß der ernsten Teile, müssen aber wieder die Ursprünglichkeit von L betonen.

Die nun folgenden Scenen stimmen im ganzen überein, nur erleiden sie auch Einbußen. Meine im Anzeiger XIII, S. 75 f. vorgetragene Vermutung über die Reihenfolge wird durch das neue Material nur bestätigt.

Der Zusammenhang in L ist ein ziemlich fester, ein einziges Motiv bleibt ohne Folgen: die Erwähnung der Hochzeit, Z. 755 ff; das muß beachtet werden. Wir sehen die nachstehende Scenenreihe:

a. Don Juan und Diener im Wirtshause, bestellen Wohnung und Essen.

b. Bis zum Fertigwerden des Essens Spaziergang, wobei der Geist eingeladen wird.

c. Vorbereitungen der Abendmahlzeit im Wirtshause.
d. Erscheinen des Geistes, Gegeneinladung.
[e. Rechnung, Ermordung der Wirtin].
f. Erscheinen auf dem Kirchhofe.
g. Warnung, Verdammung.
h. Don Juans Ende.

Wenn wir ganz von den übrigen Fassungen absehen, so ergiebt doch die höhere Kritik, daß die Einführung der Scene b trivial sei; die wiederholte Erwähnung der Hochzeit, außer 755 ff. noch 850 und nochmals 888, deutet darauf hin, daß sie eine Rolle spielen mußte, man möchte fast vermuten, daß sie der Anlaß war zu dem nächtlichen (unfreiwilligen?) Spaziergange. Oder wir müssen eine Zerdehnung annehmen, was durch die Worte Z. 835 f. nahegelegt würde: Don Juan bestellt für drei Personen das Essen, „es möchte sich vielleicht ein Bekanter bei mir einfinden", das hat mehr Sinn, wenn die Einladungsscene b schon vorangegangen ist. Man könnte demnach glauben, daß das Ursprüngliche gewesen sei: Einladung der Statue, dann erst die Bestellung im Wirtshause.

Fragen wir nun die Puppenspiele. In E haben wir thatsächlich die zweite Vermutung teilweise bestätigt: nach einem wohl aus dem Schinderhannes oder dgl. stammenden Auftreten zweier Don Juan verfolgender Jäger kommen Don Juan und Hans Wurst auf ihrer Flucht an die Friedhofmauer, klettern hinüber und finden das Denkmal Don Pietros mit der Inschrift, die sie lesen; die Einladung erfolgt aber nicht etwa sogleich, sondern zuerst die Bestellung des Essens bei der Wirtin, die auch von einer Hochzeit spricht, aber ganz unvermittelt; dann erst die Einladung der Statue, Don Juan beschließt, bei der Hochzeit die Braut zu stehlen. Hierauf nochmals die Jäger, dann erst das Weitere, wie in L, aber neu anhebend. St stimmt, wie so oft, auch in diesem Falle teilweise sogar wörtlich, mit E überein, nur von den Jägern findet sich nichts, und sinngemäßer schließt die Einladung der Statue sofort an das Lesen der Grabschrift; dann erhält Hans Wurst den Auftrag, ein Gasthaus zu suchen und die Mahlzeit zu bestellen.

Daran schließt sich ganz unvermittelt sofort die Gegeneinladung, so daß die Scenen c—e fehlen und auf b sogleich f folgt. In A finden wir eine Wiederholung, die nicht ursprünglich sein kann. Nachdem Philippo begraben ist, kommt Hans Wurst zu einem Waldwirtshause und scherzt mit der Wirtin, von einer Hochzeit wird gesprochen (S. 716), Don Juan will die Braut stehlen, Hans Wurst warnt vor den Bauern; dann findet sich die Angabe: „Scene mit Hans Wurst. Es kommen Hochzeitgäste. Hans Wurst soll die Braut herschaffen rc. Alles mit Lärmen ab". Das ist also die Anweisung für eine improvisierte Scene. Hierauf beginnt der erste Aufzug des dritten Teils in einem Städtchen, Hans Wurst soll ein Wirtshaus suchen, das thut er, Don Juan kommt dazu und fragt nach der „gegenwärtigen Statue," erhält Auskunft und die Nachricht, es seien Steckbriefe gegen Don Juan und seinen Bedienten da; die Wirtin ab, um eine Mahlzeit herzurichten, Hans Wurst muß die Statue einladen. In N zuerst die Wirtshausscene, bei der aber — ähnlich wie in Glucks Ballett — der Geist plötzlich erscheint und eingeladen wird, er verspricht zu erscheinen. Von der Hochzeit ist keine Rede. In W erscheint, der Geist mit seiner Warnung schon nach der Ermordung des Einsiedlers und wird eingeladen, dann folgt die Wirtshausscene. U können wir füglich außer acht lassen, es ist zu stark verderbt, doch spricht es eher für die Reihenfolge von L.

Aus diesem Vergleich ergiebt sich, daß unter allen Fassungen L die richtigste Scenenfolge biete, daß aber wohl eine Extempore-Scene mit den Hochzeitsgästen ausgefallen sei, welche Don Juan zu dem Monumente bringt; in gewissem Sinne stimmt diese Anordnung mit Schröders Ballett am genauesten. In A wurde nur der Zusammenhang zwischen a und b zerstört und darum eine Wiederholung nötig; auch N und W lassen sich aus L erklären. E und St dagegen — von E^2 ist der betreffende Teil ungedruckt — zeigen ein anderes Schema, das in St treuer gewahrt sein dürfte, was die Einladung betrifft, in E dagegen, was die Beibehaltung des Gastmahls bei Don Juan anlangt. Die Quellen geben keinen Anhalt zur Entscheidung. Ich vermute also für die Haupt- und Staatsaktion die Gliederung: Wirtshausscene, Konflikt mit den

Hochzeitsgästen, ihnen entkommend gelangt Don Juan auf den Kirchhof, Einladung der Statue.

Das Weitere hat wieder L treu gewahrt; die Vorbereitung des Mahles finden wir in E, A, N (W?), in St fehlt sie. — Erscheinen des Geistes und Gegeneinladung A, E² — in E und N ist's ebenso, nur wird Don Juan vom Geiste sogleich auf den Kirchhof versetzt, so daß die Scenen d und f ineinanderfließen; in W dürfte es wohl nicht anders sein.

Mit der Scene e, Ermordung der Wirtin, steht L ganz allein, in E² nur insofern etwas Ähnliches, als Don Juan kein Geld zum Bezahlen hat und Kasperle im Gasthaus zurückläßt, damit er mit dem Wirte fertig werde; der Schluß dieser Scene in E² ist nicht gedruckt. — Die Ermordung der Wirtin in L dürfte wohl ein späterer Zusatz sein.

Das Erscheinen Don Juans und seines Dieners auf dem Kirchhofe (Scene f) findet sich ebenso in A, St und E², in E, N (und W?) fehlt diese Scene, wie oben erwähnt wurde.

Die Warnung durch den Geist ist in E und E² zu einem Zauberstück geworden: die Speisen und Getränke verwandeln sich in Stundenglas, Asche und Totenkopf; in L deutet Z. 1170 f. kaum auf etwas Ähnliches; keine Spur dieser Verwandlung haben auch A, St, N (und W?). Durch dieses Motiv erinnern E und E² einigermaßen an T, C und V, da hier die Tafel, zu der Don Juan vom Geiste geführt wird, mit Schlangen und Skorpionen besetzt ist.

So viel wird aus der Untersuchung klar geworden sein, daß L und E nicht auf dieselbe Urgestalt zurückgeführt werden können, daß vielmehr ein doppelter Ausgangspunkt anzunehmen sei; von den anderen Fassungen hält sich A mehr zu L, St mehr zu E, N und W, wohl auch E² stehen in der Mitte, U dagegen zeigt kaum mehr eine Spur vom eigentlichen Don Juan-Drama. L scheint mehr der Commedia dell'arte zu folgen, E mehr Giliberti. Jedesfalls aber geht L auf ein altes Stück zurück und vertritt es genauer, als die übrigen Fassungen; E ist vielfach modernisiert.

In dem Nürnberger Verzeichnis vom Jahre 1710, das Meißner mitteilt, begegnen uns allerdings zwei verschiedene Don Juan-

Dramen nebeneinander: „Don Juan" und „Don Petro Gastmahl"; das erste aber ist ausdrücklich bezeichnet „aus molire", demnach als Molières Stück, wir können darum das Nürnberger Verzeichnis nicht zur Bestätigung der eben vorgebrachten Ansicht über einen doppelten Ausgangspunkt herbeiziehen, denn besondere Ähnlichkeiten mit Molière finden sich weder in der Gruppe L noch in der Gruppe E. Den Einfluß Da Pontes auf E halte ich nicht mehr für so bedeutend, wie im Anzeiger XIII, S. 72 ff.; L zeigt überhaupt keine Spur eines solchen Einflusses: nicht Ein Zug oder auch nur Ein Wort, das wir auf den Text der Mozartischen Oper zurückführen müßten; die geringen Anklänge wurden betont, sie haben nichts Zwingendes.

Wir kommen also zu dem Resultate, daß der Laufner Text ein getreuerer Vertreter der Haupt- und Staatsaktion vom Don Juan ist, als die Puppenspiele, daß aber die Hauptunterschiede zwischen L und einem Teile der Puppenspiele nur durch die Annahme von zwei verschiedenen alten Stücken zu erklären sind, von denen sich das Eine mehr an Tirso und die Commedia dell' arte, das andere mehr an Giliberti anlehnte; hauptsächlich vertritt das von Engel mitgeteilte Puppenspiel diese zweite Fassung, aber in einer sehr viel jüngeren Gestalt, als der Laufner Text die erste Fassung. In E wurden z. B. am Schlusse des zweiten Aktes ganz unsinnige Teufelsscenen eingelegt, am Schlusse des dritten Aktes Lazzi des Hanswursts mit wilden Tieren u. s. w. Auch in der Sprache erweist sich E als bedeutend jünger, modernisierter.

So wird wohl der Abdruck des Laufner Don Juans berechtigt erscheinen. Er folgt in der Schreibung genau der Handschrift Kastners, nur der Interpunktion wurde gelegentlich zum besseren Verständnisse des Textes nachgeholfen. Unter dem Texte stehen kurze sprachliche Erläuterungen, besonders bei den Dialektausdrücken; sie sind natürlich nicht für den Sprachforscher, sondern für ein größeres, zumal norddeutsches Publikum berechnet. Alle sachlichen Anmerkungen fanden hinter dem Text ihren Platz.

Hoffentlich begegnet die Aufmerksamkeit, welche dem Laufner Theater geschenkt wurde, nicht einem wohlfeilen Spott in einer Zeit, die so viel für Volkskunde leistet. Das romantische Gefühl für

das „Volk" hat längst einer ruhigeren Auffassung Platz gemacht, aber das Interesse für alles, was die breitesten Schichten der Nation bewegt, hat eher noch zugenommen. Wie sehr die Laufner Schiffsleute mit ihrem Theater den Geschmack speziell der bayrisch-salzburgischen Landbevölkerung getroffen haben müssen, geht wohl zur Genüge daraus hervor, daß sie sich so lange in Gunst erhalten. Die Wissenschaft hat daher nicht bloß ein Recht, sondern die Pflicht, sich mit ihnen zu beschäftigen.

Meine Absicht ist, später noch anderes aus dem Laufner Repertoire mitzuteilen, und so möge denn das erste Laufner Stück mit dem Prolog eröffnet werden, mit dem die Gesellschaft Standls ihre Vorstellungen zu beginnen pflegte:

Dem Schiffer ist das Heiligtum
Erhabner Kunst nicht offen.
Nur für sein Streben darf er Huld
Und Ihre Nachsicht hoffen.
Ja Ihre Nachsicht ist's allein,
Nach der wir alle ringen,
Sie mög' uns nie verloren sein
Im Spielen wie im Singen;
Mit ihr im Bunde wollen wir
Der Kunst als Priester dienen,
Der Vorhang rolle auf, es soll
Das erste Spiel beginnen.

[1] Der

Donn Joann

Ein Schauspill in 4. Aufzigen

Verfast von Herrn appen Beter Metastasia. K. K. Hofboeten.

Die Handlung geht in Madrit vor

---

[2] Versohnen

König von spanien
Donn Pietro, FeldHerr
Donna Anna, dessen thochter 10
Donn Joann, spanischer Edlman
Donn Philipp, desen Bruder
Ein Ermit
Geist des Donn Pietro
Eine Wirthin
Ein hausknecht der Wirthin
Ein korprall mit Wacht
Bedienter des Donn Joann

Durch mich abgeschriben

Franz Kastner 1811. 20

[3] **Erster Aufzug.**

Erster Auftritt.

König, Donn Joann und Donn Phipfl.

König:

Seht helten spaniens an, und ihren ganzen Bracht,
Wirt von den himmel selbst mit sige angelacht,
Vor unser Meiestet muſ Sonn und Mon erbleichen,
es muſ unſ Vosusla und Chlodoveus weichen,
Daſ grose Käbidol der Römer heiligdum,
30 Augusti Siges granz verwelcht vor unsern Rum,
Belonä schickt unſ stachl und muthige Soltbatten,
Die ganze Welt er staundt ob unsern helten batten
Krätifuſ kiset Selbst unsern sigreichen fanen,
und heftet im an Vol mit gulderne Regl an,
drum soll die halbe Welt unſ Siegeslieder Singen,
und zum den neuen sig auch lorber Zweye Bringen,

In Brosa. Werdiste Freunde mir haben heunte durch den Neu ankommen Kurier, die erfreuliche nachricht erhalten, daſ durch deſ Tonpietro tapfre fauſt, die Rewellische Casttilier zu unser fiesen
40 gelegt und der erwinschte friden wieder hergestelt worden, Allein Donnschon waſ fihr ein herzenleid werdet ihr nicht den Sigenden Donpietro verursachen, wen er bey seiner ankunft die grausamme mortdat so ihr an seinen [Sohn] veriebet vernehmen wird, Bilich wird sein Vätterliches Herz bey, seinen König um Rache rufen, damit ihr zur gebirender Strafe gezogen werdet.

Donn Joann, Mächtigster König, es ist zwar war, daſ ich Dann Alvänso in Duel erlegt habe, allein es reut mich, daſ solches

---

25— 36 als Prosa geschrieben. — 25 Der Bracht ist dialectisch richtig. — 29 In der Hs. ist der helle a-Laut häufig aber nicht regelmässig durch ä wiedergegeben, Käbidol ist natürlich Kapitol 30 Hs. grnz, gemeint ist Kranz. — 31 stachl Stahl. — 32 Hs. unseren. — 33 Krätifus? Fanen im Dialect masc. — 34 Vol Pol. — 36 Zweye Zweige. — 38 heunte heute. 40 gelegt] Hs. gelet ebenso 670—43 Sohn fehlt Hs. ergibt sich aber aus 126 — 44 Hs. Bilih. — Hs. einen statt seinen. — 47 Donn Alfonso, 126 heisst er Dann Alphanso.

geschehen, und wolte winschen, daſ ich vermögent wäre, durch mein Blut sein leben zuerkaufen, so wolte ichs gern geschehen lassen, Bite also Vor euer Mäuestet fiessen mir diesen fehler in gnaden zuverzeihen, weillen es in einen iber eillten zorn ist veriebet worden, 50

König, Stehet auf Donnschon, weillen dieser fehler in euer ersten hize geschehen, so soll euch dieser fehler, Vor dismall von mir verzichen sein, mit Befehl daſ ihr euch inſ kinftig in kein gefehte mer einlaset,

Donn Jonn, In Tiefister Demuth erstate ich Euer Mäuestät alle erdenkliche Danksagung, fir so gnädige Verzeichung, ich [4] werde inſ kinftig mich Besleisen Euer Mäuästet in allen zu gehorsammen, 60

Zweyter Auftritt.

Donn Pitro,

Machtigster König, Siegbrangender Monarch, so haben endlich die götter unsere gerechten Wafen gestärktet, daſ ich mit meiner anverthrauten manschaft und dersselben angebohrnen tapferkeit, die rebelischen Kästilier habe diemithigen könen, die frefelthaten Bestrafen, und die erwinschte Rueh wieder herzustellen, zur Zeugnuſ dessen iberreiche ich euer Mäuästet gibt im schreiben, dieſ Pilet, welches mir bitend von den Magistrat ist ein gehändiget worden, solches euer Mäuästet zu iberliefern, damit sie in forbringenden Fall und auf ruh iederzeit möchten geschitzet werden, 70

König, Wertister Donn Pietro ihr habt unſ durch euern heldenmut also Befritiget, daſ wir nit wissen euch genugsam zubelohnen, zu einen gringen kenzeichen, euer Belohnung solt ihr als stathalter von Bärzälona ernenet sein,

Donn Pietro, Ich sage Dank, mein König vor die unverdiente hoche gnade, nihme auch diese ehren stelle mit villen freuden an, allein, noch eines Bitte ich, weillen sich meine tochter entschlossen hat Madrit nicht zu verlassen, mithin nicht gesonen ist nacher Barzelona zu reissen, daſ eure Mäiastet in gnaden geruhen 80

48 Hs. werä. — 55 Hs. ein statt kein. — 72 Hs. Werister ebenso 89. — 74 geringen. — 80 nach Barzelona.

wollen, in meiner abwesenheit gleich alſ ein getreuer Vater iber meine thochter Dona Ännä ſorg zutragen, damit ſie dermahl einſt mit einen wirdigen Bräutigam vermächlet werden möge,

König, Dapfer Donn Pietro wir werden wiſſen iber Sie ſorg zutragen, Geht edler Donn Philip Bekleitet meine neue tochter anhero, und firet ſie zu mir,

Donn Phihliph, Ich gehe den Pefehl euer Mäuäſtet alſo Bald zu vollziehen,

König, Wertiſter Donn Pietro wir werden wiſſen iber eure
90 thochter ſorge zutragen, damit die ſelbe der mal einſt mit einen wirdigen Brinzen vermählet werden möge,

Dritter auftritt.

[5] **Donna Anna,** Groſer und uniberwindlicher König hier erſcheint vor Euer Mäuäſtet eine unwirdige Dienerin, welche Bereut iſt nach dero Peſelch gehorſambſt nach zu leben,

König, Höret mich Schöne Donna Anna, euer herr Batter hat euch in unſere obſorg ibergeben, wo bey wir nicht nur als könig mit huld und gnade, ſondern mit Väterlicher liebe und ſorgfalt zugethan ſein, als ob ihr in den Vätterlichen hauſe weret,
100 euer herr Vatter iſt vir ſeine treu geleiſte Dienſt, und ibrige lebenſtage in Rue zuzubringen als Stadthalter von Barzalona ernenet worden, wohin er morgen ſeine Reiſe vornehmen wirt,

Donna Anna, Ich ſage Dannk gnädigſter Herr und König, fir daſ gütige Verſprechen, ſo ſie mir gethan, und da ich in dero gemahlin Dienſte ohne hin befinde, ſo werde ich, wie eine gehorſamme thochter nach euer Mäuäſtet Befehl zu allen zeiten zu richten wiſſen,

König, Gehet Edler Donn Philip, bekleitet unſere neue thochter zu unſerer gemachlin, und vermeltet ihr alzugleich daſ ſie allen
110 möglichen fleiſ iber die ſchönne haben ſoll, ab.

---

95 Hs. hinter dero] euer gestrichen. — 96 Hs. Hörtet ebenso 108 Gehtet. — 110 Hs. mölichen.

Donn Philipp, folgt mir schöne Donna Anna, damit ich euch nach den Befehl deſ Königs ſeiner gemachlin iber antworten möge, ab.

Donna Anna, Jch folge euch Edler Donn Philipp, ich em-Befehle mich in Euer Mäueſtet gnade, ihr aber liebſter erzeuger, werdet mir doch die lezte gnade gönen, vor euer abreiſe von euch meinen kindlichen abſchit zu nehmen,

Donn Pietro, Sorge nicht meine tochter, heunte wirſt du noch die lezte Ehre haben, in unſern Hauſ zu iber nachten, von morgen an aber, ſolſt du wie vorhin nach den Willen und Befehl 120 des Königs leben, lebe wohl meine tochter,

Donna Anna Faret wohl, liebſter erzeuger, alle ab biſ auf Pietro vnd Don Joan,

Dönſchönn, kniend, Tapfer Dan Pietro, Herr und gerechter Richter, ſehet einen grauſamen vor euern fieſen liegen, welcher euch um Verzeichung anflecht, weil euer Sohn, Dann Alphanſo von mir in einen Duel iſt erleget worden, wiſſet aber daſ es nicht geſchehen wäre, wenn er meine langmuth nicht zu ſehr gereizet und mich alſo ein heftiger Zorn darzue veranlaſet hete,

[6] **Donn Pietro**, Wie Donſchonn, ſeid ihr der Verrätheriſche 130 Mörder meines Sohns, der ſeine rachgierige fauſt in ſeinen unſchuldigen Blut gewaſchen hat, warthe Böſwicht, dieſe gottloſe that und ſtrafbare Beginen muſ mit deinen Blut auſgetilget werden,

Donn Joann, Jch habe von ſeiner Mäiaſtat Verzeichung erlangt, mithin laſt euch durch mein flechentliches Bitten erweichen, und entziehet mir euer gnade nicht, laſt uns in dieſer umarmung den frieden ſchlieſen, und allen haſ bey ſeits legen, wofir ich inſ kinftige mich Befleiſen werde, euer groſmuth zuerzehlen, und bey mänlichen anzurihmen,

Donn Pietro, Zurik nichts wirdiger, wen dir auch der 140 König verzeicht, ſo iſt dir doch von mir nicht verzihen, ia, ich ſchwäre dir Bey dem Himmel, nicht eher zuruhen, biſ mein unſchuldiger Sohn an dir gerochen iſt ab,

Donn Joann, zornig, So ſeye es als dann Pietro, weil du

---

144 vielleicht ist zu lesen: So ſeye es alsdann Donn Pietro.

mir nicht verzeihen wilst, da ich deinen Sohn erlegt, so magst du imer gefast sein dich meinen grim zuentziehen, dein drohn wird meine Rache nicht mindern sondern villmehr anflamen, ich gedachte mich mit Donna Anna deiner thochter in eine ehliche Verbindung einzulassen, nun aber da ich deine hartnäkikeit verspiere, werde ich
150 bey dir nicht um selbe anhalten dörfen, was Raths Donn Pietro geht morgen nach Barzalona, und heunte noch bin ich gesohnen, Donna Anna durch die flucht an ein solches ort zu bringen, wo man sie so balt nicht suchen wirt, nun will ich mich nach meinem Zimmer begeben, mein Vorhaben, ein solche ursach anzudichten, damit wen es auch fehl schlagen solte, vor der Welt zu entschuldigen,

Vierter Auftritt,

Das Deäter verentert sich in eine Stadt, Donn Joann sein
Bedienter
160 sucht seinen herren mit einer latern.

Bedienter, Jezt möcht ich doch wissen wo den heunt mein Herr so lang bleibt, er hat mir befohlen, ich solt im bein König abhollen, und ist nimä dort, ich hab schon gesucht in allen Käfeheusern, Weinheusern, Bräuheusern, Nudlheusern, Wirzheusern, Brandweinheusern, Brotheusern, Wachthäusl, schnekenhäuseln, und [7] ägäheuslen, kan ihm aber doch niergenz antrefen, was gilts es hat ihm der geier wieder zu einen menschen gefiehrt, das er wieder nicht von ihr kan los werden,

Fünfter Auftritt.

170 **Donn Joann** iner der Zehn. Wie, ich höre ia die Stime meines Bedienten in herausgehen. hä bist du es, Pfiliph,

Bedienter, Hä iezt komt mein herr. Seid ihrs Herr Patron,

Donn Joann, Ja, ich bins,

---

150 Was Raths was ist zu thun. vgl. Grimms Wörterbuch VIII Sp. 160 oben. — 164 Nudlheuser, in den Häusern der Nudelbäcker? — 105 Brotheuser Getreideböden. — 166 ägäheuslen Ackerhäuschen. — 170 Zehn, Scene.

Bedienter, Vnd ich Binſ auch, aber waſ zum Teuxel treibts den Herr Patronj, wo gehts den ſo ſpat um bey der nacht, daſ man euch niergenſ finden kan,

Donn Joann, Höre mich Pfilip, ich habe mich zu lange Bey Hof aufgehalten, weil ich von Damn Pietro, mit ungnädigen augen angeſehen worden, weiſt du daſ er mir nicht verzeichen will, weill ich ſeinen Sohn ermordet hab, 180

Bedienter, iſt doch wohl wahr auch, warum fangts ſolche händl und flöglereyen an, waſ fir ein teufl ſoll euchs verzeichen wens im ſein Sohn umbringts, ihr häts könen bleiben laſſen,

Donn Joann, Schweyge, Es ſeye nun wie es wolle, ſo muſ Donna Anna, die meinige heiſen, und ſolte es auch mein leben koſten,

Bedienter, Nu ſo dörfts mich um keinen Rath auch mehr fragen,

Sechſter Auftritt.

Ein Both. 190

Ich habe von der Donna Anna, einen Brief iber kommen, denſelben den Donn Philipp zu iberbringen, weiſ aber nicht wo ſelber anzutrefen, bin alſo gezwungen ihm in andern orten aufzuſuchen,

Donn Joann, Wen ſucht ihr mein Freund, und waſ macht ihr ſo ſpat alhier,

Both, Ich ſuche den Donn Philipp, weiſ aber nicht wo ſolcher anzutrefen,

Donn Joann, Hier bin ich, waſ verlangt ihr von mir,

Both, Die Donna Anna ſchikt mich mit dieſen Bilet an 200 euch denſelben getreulich nachzuleben,

Donn Joann, Wen ihr heunte noch zu meiner geliebten komt, ſo meltet ihr daſ ich ohne Zeit Verluſt ihrem Befehl nach leben [8] werde, ihr aber empfangt dieſes Bereſent vor eure gehabte miehe,

---

204 Bereſent Präsent.

Both, Ich sage Dannk, ich werde es fleisig ausrichten, ab.

Bedienter, Aber Herr Patron, ist das käin spitzbieberey, wen man einen andern sein Brief auffangt, wer weis was drin geschriben ist,

210 **Donn Joann,** Schweig, Nime das liecht und leuchte mir, das ich den Brief lesen kann,

Bedienter, Was wolts ihm lösen auch gar, o ie, o ia das ist ein schlechts stik,

Donn Joann, Still und leuchte mir,

Bedienter, nimt das liecht aus der Latern, Wo mus ich den hin stehn,

Donn Joann, Da hier stehle dich auf meine rechte seide,

Bedienter, leucht, Ists recht äso,

Donn Joann, firt im die hant mit den liecht, und lest den Brief. nicht so hoch, Vilgeliebter Donn Philipp, weillen ich sonsten keine 220 besere gelegenheit habe zu unsern entzwek und vergnigung zu gelangen, so soll ein heimliche flucht uns den Weeg darzu bahnen, ihr wist die gefährliche nachstellungen des Donschonn und den grausammen Befehl des Königs, das ich auf anordung meines Herrn Vatters bey Hof verbleiben solle, das uns aller freier zutrit benohmen, so bin ich dieser Verdrieslichen hindernus vorzukomen, entschlossen, mit euch die flucht zuergreifen, macht euch Bereith, heunte nachts umb 12 Uhr in mein haus zukommen, ich werde schon ein läuter in Bereuthschaft halten, damit ihr unvermerkt herein kommen könt, in erwartung des gliklichen augenblichs, hofe ich 230 als euere getreue zusterben, Donna Anna, nachdem er den Brif gelesen Nun gut geschwind suche mir die laiter, und lösche so dan das licht aus, das ich also ohne getimel in das Haus komen kan,

Bedienter, löscht das licht aus und geht ein leiter zu suchen, und komt ohne was zu sagen,

Donn Joann, Nun, was ist es den, hast du die leiter gefunden,

Bedienter, Ja ich hab schon eine gesehen, aber wen ich sie genohmen hete, so wär ein grosses Unglick geschehen,

---

213 Hs. schlets. — 235 Hs. Nun hast was ist es den, hast ist unterstrichen, also zu tilgen.

Donn Joann, und was fir ein unglick,

Bedienter, Schauts, auf der leiter ist ein mensch gestanden, 240
und wen ich die leiter hätte hinwek genohmen, so hätt das mensch können herunterfallen und hätt können a fiesl bröchen,

Donn Joann, Dies sind lere ausflichten, mach das du die leiter bringst,

[9] **Bedienter** geht ab, und komt ohne was zu sagen,

Donn Joann, Schweigst du schon wider, wo ist die läiter,

Bedienter, Brauchts den zwey leitern, eine hab ich schon wieder gesehen, aber wen ichs genohmen hätte, so wäre eine entzetzliche Mordtat daraus entstanden,

Donn Joann, Warum dan schon wieder, 250

Bedienter, schauts eine Kaz hat ein Maus um die laiter herum geiagt, hernach ist ein Hund kommen, hat wollen Katz fangen, die Maus aber ist geschwind ins loch hinein, und die Katz die laiter hinauf gelofen, wen ich nun die laiter hätt wegkgenohmen, so könte die Katz die Maus, und der Hund die Katz, und mich erwischen, und hät könen ein entzetzliches Blut Bad abgeben,

Donn Joann, Weillen du mich nur zu vexiern suechest, so mus ich dir die leiter suechen helfen, kom mit mir, nimt im bein ohrn und firt in zu der Behenen hinein,

Bedienter, Herr Patronj, da ist schon eine laiter, last mich 260
nur aus,

Donn Joann, Ich hab mirs wohl ein gebilt, du wirst balt eine leiter wissen, wen ich mit dir anfang zu suchen,

Bedienter, Ja das dank euch der teuxl, ihr seid gar grob, mit dem späss könts mir die ohrn abreisen,

Donn Joann, Es ist so bös nit gemeint, iezt merke was ich dir sage, ich werde iezt in das Haus hineinsteigen, du aber gib wohl acht, das mich niemand erwist, und so du iemand vermerkest so gieb mir ein Zeichen, das ich eiligst fliechen kan,

Bedienter, Was mus ich den thuen, Pfeifen kan ich nicht, 270
den ich hab schon ein halbes Jahr nit mehr Pfifen, aber Herr

---

242 fiesl Füsschen. — 252 Hs. Kazt. — 253 hinein] Hs. hinen. — 256 Hs. entzetliches. —

Batron was steikts den ins Haus hinein, wolts etwan gar steln anfangen, das alle haubt dugenden beysam habts,

Donn Joann, Nein ich verlange nicht zu stelen, dan wisse das Donn Pietro der Stadthalter alhier wohnt, weillen nun Donna Anna seine thochter den Donn Philipp erwartet, so will ich mich dieser gelegenheit bedienen, und sie in meinung als ob ich Donn Philipp wäre entfiehrn und nach mein quadir bringen,

Bedienter, Aber Herr Baterronj, ös fangts schon noch so
280 vill an das mir alle zwey wern auf gehenkt,

Donn Joann, Bekimmere dich nicht so sehr umb dein leben, und Beobachte fleisig, [10] was ich dir Befohlen hab, ab in das Haus, iner der Zehnen, ergebt euch den Willen eines verliebten, oder ihr werdet den zohrn eines rasenden erfahren,

Bedienter, Jezt hab ich Zeit das ich geh, sonst kam ich mit ganzer haut nit davon ab

Sibenter Auftritt,

Donna Anna, inwendig. O Himmel, ist niemand zu gegen, komt einer unglicklichen zu hilfe, und redet meine ehre,

290 **Donn Joann,** heraus. Komt Donna Anna, vnd vergniget uns, ihr solt die meinige verbleiben,

Donna Anna, Helft, helft, um des himels willen, und rethet meine Ehre,

Achter Auftritt.

Donn Pietro, mit blosen Degen und liecht. Wer soll sich unterstehn, mein haus gleich einem diebe zu besteigen, wer ist der Vermesne, meine thochter, der deine Ehre zu schänden tracht,

Donn Joann, Donn Pietro, Donschon ist zugegen, der dein haus nücht als ein dieb wohl aber als ein Verliebter bestigen

---

278 Hs. ntfiehrn. — Hs. qudir. — 279 Baterronj komische Verdrehung für Patronj. — 285 kam käme. — 286 Hs. ganz. — 288 redet, rettet; solche Schreibungen sind absichtlich nicht geändert, weil sie für die Aussprache characteristisch sein dürften.

hat, also lase zue, das Donna Anna deine tochter, die meinige werde, oder du solst den zorn eines rasenden erfahren, 300

Donn Pietro, Ruchlosser und nichtswirdiger Jüngling, du untersteheſt dich meine tochter zu entfiehren, da du schon vorhin meinen Sohn entselt hast, du gethrauest dir noch eine liebes anwerbung zumachen, warte, deine frevelthath soll bestrafet werden, mit den Degen auf Donschon,

Donn Joann, ersticht im, Da fahre zur hölle du alte kannälj, ab

Donn Pietro, O weh mir unglikseeligen, ich bin tödlich verwund, ach liebste tochter, gehe hin zu Don Philipp, und sage ihm, er solle meinen todt an dem laster haften Don schon rechen, 310 und das dieses mein lezter willen sey, dich als seine Brauth zu erhalten, lebe wohl, liebste thochter, stierbt.

Donna Anna, O, Himel, wie geschiecht mir, mein herr Vatter ist durch die Mörderische faust, des ruchlossen Donschon ermortet worden, ach, geliebter Vatter, lasse zu das ich dir in deinen tod gesehlschaft leisten möge,

[11] Neunter Auftritt.

Donn Philipp, mit Wache. Geliebte Donna Anna, in was vor traurigen zuestand mus ich sie bey so speter nachzeit antrefen, wer hat euch beleidiget, oder was ist ihnen zu gestossen, 320

Donna Anna, Liebste Selle Don Joan der nichts wirdige Jüngling hat sich unter standen, unser haus zu besteigen, und wolte mich meiner Ehre berauben, als ich nun ein geschreu machte und um hilf ruft, kam mein Herr Vatter darzu, und wolte mich reten, allein der gottlose Mörder, o schmerz, hat den selben ohne ansehung seiner grausammer weis entleibet, und ihn seinen Blut liegen lassen, als er nun mit dem tod range, sagte er zu mir, gehe hin meine tochter, zu den Donn Philipp, erzehle ihm was geschehen, rächne, darvor solst du seine Belonung sein, also bitte ich euch liebstes leben, nehmet die mieh auf euch, 330

304 f Hs. anwerung. — 307 Kannälj Canaille, die Schreibung entspricht der Aussprache. — 321 Selle Seele. — 329 lies daß er mich rächne, rechnen sagt der Dialect. — 330 mieh Mühe.

sucht den Mörder auf, und rächnet dem Tod meines Vatters, und seid versichret, daſ nach vollenden tagen deſ trauer iahrs, unſer Vergnigen seinen anfang nehmen wierd,

Donn Philipp, Grausames Beginen, Verfluchtes unternehmen, gottlosser Böſwicht, hast du dich dan nicht gescheuet ein so tapfern helden zu entleiben, da du schon eh dessen seinen Sohn entselet hast, ia liebstes leben, heunte werde ich noch einige gegewafnete Mäner zu mir nehmen, alle thor der Stadt wohl besetzen lassen, damit unſ der meichlmörder Don schon, nicht entweichen
340 kan, ihr aber liebe getreue, nehmet Donn Pietro dem Statthalter von Barzelona, und bringt ihm in seine Behausung, damit er nach gebihr zur erden bestadtet werde,

Soldat, Waſ schafen sie,

Donn Philipp, so bald solches geschehen, solt ihr euch also gleich bey dem Stadt kamendänten einfinden, damit ihr also bald zeugenschaft von dieser grausammen Mordthat gebt,

Soldat, Es soll geschehen nach dero Befehl,

Donn Philipp, Sie aber schöne Donna Anna seind versichret, daſ ich mich nicht ehrnder zur ruh geben werde, biſ ich den
350 tod [12] deineſ Vaterſ an den nichts wirdigen gerochen hab, entweders muſ ich iberwinden, oder iberwunden werden, gibt ihr die Hand, ab

Donna Anna, Fahret wohl einzige Zufridenheit meines Herzen, der gerechte himel wird euer ruhmwirdiges unternehmen Beschitzen, und euern arm stärken,

Zehenter auftritt.

Donn Joann, und sein **Bedienter**,

[**Bedienter**,] O Herr Patronj, waſ habts angefangt, die ganze Stadt weiſ schon, daſ ihr den alten Betl habts umgebracht, alle

345 Stadtcommandanten. — 349 ehrender eher. — 351 Hs. gib. — 357 [Bedienter] fehlt Hs. — 358 Betl Bettel, Wortwitz für Peter, Pietro.

Statt thor sind verspirt, die Wacht sucht unſ aller orten auf, und wen sie unſ antrefen, so haist es glinkle glänke. 360

Donn Joann, Waſ, die Mordtath ist schon bekant, es ist war, wir stehen aniezt in grosser gefahr, und so wir atrapiert werden, so wird es wohl unser leben kosten, doch mir felt waſ bey, gehe geschwind zum den Sailler und holle strik,

Bedienter, Waſ wolts den mit den Striken machen, der unſ aufhenkt, wird die strik schon selbst mit bringen,

Donn Joann, Du verstehest mich nit recht, von den striken will ich eine leiter machen, vnd solche iber die Mauern werfen, alſ den könen wir heimlich entflichen,

Bedienter, Nä, Nä, Herr Patronj, ich mag nichts zu thuen 370 haben mit den Striken, man bleibt gar gern hängen,

Donn Joann, Wohlan, wan du dieses nicht thuen wilst, so bleibe hier stehen, wan nun die rund oder Patroll vor bey geht und dich anruft, wer du seist, so sage du seiest der stadthaubman, so gieb Befehl, die stadt thor zu eröfnen, so komen wir unvermerkt auſ der stadt,

Bedienter, Ha, ha, Itzt siecht man, daſ mein Herr ein rechter Hakstok ist, Habts den gar kein Hiern, wer zum teuxl soll mich den vor den Stadthaupmann ansehen, der muſ ia gar keine augen in Kopf haben, wen er mich nicht an meinen schwarzen Bart 380 kennt,

Donn Joann, Dumer mensch wer wird dich den bey finsterer nacht kenen,

[19] **Bedienter,** Sie kenen mich ia an der sprach,

Donn Joann, Drum must du mit einer gravität sagen, ich bin der stadthaupman, so dan wird es gleich heisen, Waſ Befehlen ihr Exelenz, ihr gnaden herr stadthaupman,

---

360 glinkle glänke. Im Puppenspiele bei Engel S. 41 sagt Hans Wurst: für den Groschen soll ich .... für euch einen Strick kaufen und Euch gingele, gangele den Hals zuziehen. Klinkeli-Klanekeli machen heisst sich hängen oder gehängt werden, vgl. Schmeller II, S. 359. — 378 Hakstok Hackstock, ein rechter Hackstock, ein wahrer Klotz von einem Menschen, vgl. Schmeller II, S. 149.

Bedienter, Boz siferment, ihr Pestilenz, ich hätt ä rechts ansehen zu einen Pestilenzel, ich säg ia ender einen Rauchfangkehrer
390 gleich als ein gnädigen Herrn, zwar es ist finster daſ man nicht weiter sieht, als man eine kue werfen kan, und so könts unſ doch gerathen, aber noch einſ,

Donn Joann, Was meinst du,

Bedienter, Wen der stadthauptman selbst mit der rund geht, und kommen so dan zwey hauptmäner zuſam, wie wirdſ nachher auſſehen,

Donn Joann, Sey deſ wegen ohne sorgen, den der stadthaupman geht nicht mit der Paterol, aber der stadtwachtmeister und der kendt dich nicht,

400 **Bedienter,** Miessen aber die Soldaten thun waſ der stadthaupman ſchaft,

Donn Joann, Den augenblik miessens seinen Befehl volziehen, darum bleibe nur dastehen, den ich höre schon von fehrune ein gereusche, es wird wohl die Wacht schon komen, ab

Bedienter, Auwe, auwe, mein Herr lauft fort, und ich armer Schluker muſ allein bleiben — Jezt steh ich da, wie der Buder in der Sonn — wie wirds mir ergehen, wen sie mich erwischen so werd ich gewiſ auf gehengtt,

Eilftter Auftritt.

410 **Donn Philipp,** mit Soldaten iner der Behnen. Ihr leute theult euch auſ, 20ig man gehen in die obre stadt, 30ig man gehen in die Mauth straſſen, 40ig man gehen in daſ schloſ, damit die gassen wohl besezet sind, und ihr geht mir mir,

Bedienter, auwe, auwe, iezt ist auſ, wenn sie mich erwischen
[14] so fressen sie mich mit haut und har,

Soldat, Wer da,

---

388 Boz siferment euphemistisch für Gottes Sakrament. — 389 Pestilenzel Wortspiel mit Excellenz — ender eher. — 391 kue Kuh, vgl. Schmeller II, S. 274 das Kuefester treffen, sich irren. — 392 gerathen gelingen. — 398 Paterol Patrouille. — 406 der Buder die Butter.

Bedienter, Niemand,

Soldat, Melde dich oder ich gib feuer,

Bedienter, Sey stät, es ist nur ein Ekstein,

Soldat, Wer bist du, 420

Bedienter, Warts nur, es falt mir gleich ein,

Soldat, Es ist kein Zeit zu warten, rede, oder wir fiehren dich auf die wacht,

Bedienter, Ich binf selber,

Donn Philipp, Weil er unf nur Verſiert, so nehmt ihn mit,

Bedienter. Nä, nä, seyds keine hakstök, ich bin etwaf Vornehmes, ich bin der.

Donn Philipp, Du bist ein Nar, alſo Bak ihm an,

Soldat, Herr Donn Philipp Vileicht ist er der statthaupman, 430

Bedienter, Ja der teufſlskehrl hat mir geholfen, Ja Herr Donn Philipp ich bin die ganze stadthaupman,

Donn Philipp, Gannz unterthäniger Diener Herr stadthaupman, wir haben von den kamendanten den Befehl erhalten, daſ wir alle stadtthor wohl besetzen, damit unſ der meichlmörderische Don schon mit seinen Bedienten nicht entweichen kan,

Bedienter, Waſ wär daſ, und ich gieb Pefehl, daſ man die stadtthor alſo bald aufmache, damit der verfluchte Kerl samt seinen diener hinauſ kan, sonst möcht er unſ ia noch mehr leute umbringen, 440

Donn Philipp, Ihr gnaden, Herr stadthaubtman, daſ wär wieder alle Bilchkeit, wen dieſer gottloſſe mensch ohne straf solt auſ kommen,

Bedienter, Itz sey still, oder du solsts empfinden,

[15] **Donn Philipp,** Wir haben aber einen andern,

---

419 stät mit hellem a ruhig, still; sei stad, schweige, Schmeller III, S. 670. — 427 hakstok vgl. zu 378. — 433 Hs. unterthängiger. — 442 Bilchkeit Billigkeit. — 445 Don Philipp will wohl sagen: einen andern Befehl.

Bedienter, Ich frag euch nur, ob ihr wollt die thoren aufmachen lassen,

Soldat, Daſ kan nicht ſein,

Bedienter, Nun wenſ nicht ſein kan, ſo will ichs euch zeigen,
450 Prigelt ale ab,

Zwölfter Auftritt.

Bedienter,

ſchlägt auf ſeinen Herrn auch,

Donn Joann, Halt waſ ſchlägſt da dan auf mich,

Bedienter, Herr verzeichts mirs, ich hab glaubt ihr ſeid auch ein Wachtlmeiſter,

Donn Joann, Nun wie iſt es abgeloſen,

Bedienter, Herr ihr habts ſchon geſehen, machts, daſ ihr weiter komt, die ſtadt thor ſind ofen, laufts, was laufen könnts,
460 ſonst wird uns der Proces gemacht, und werden Beyde einen ſpaziergang an Galgen machen,

Donn Joann, Komme folge mir nach, Beide ab,

Zweyter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Ermit

in Wald,

Ja, ia eſ bleibt dar bey, daſ ich den wenigen iber reſt meines lebens in ſtiller einſamkeit zuzubringen verlange, die Rauche wurzl und kreuter dienen mir zur nahrung, und daſ hele brunen waſer
470 löſet mir den turſt, darumen leb ich weit glikklicher alls mancher reicher man, der alles in iber fluſ hat, und dar bey in Sorgen ſteht, die Ewige ſeligkeit zuverlirhen, die Erde iſt mein Bett, und

---

456 Wachtlmeiſter beliebter Wortwitz für Wachtmeister. — 467 Hs. wengigen.

die Belaubte Baume theken mich zue, iez will ich meine abgemate glider in das grase streken und ein wenig ruh geniesen, legt sich nider.

Zweyter Auftritt.

Donn Joann, mit seinen **Bedienten,** Den Himmel seie Danck, das ich Entlich der gefahr entkommen, und in einen sichern ort angelanget [16] bin, all wo ich gelegen heit habe eine kleine Ruehe zu geniesen, und meine durch die Flucht abgmate glider zuerquiken, 480

Bedienter, Das ist unser Glik, und mir habts ihrs zu verdanken das wir gliklich darvon kommen sind, mein Verstandt hat euch ausgeholfen, den ein gescheider Nar mus kein kerl sein,

Donn Joann, Nun möchte ich Balt ein Wirzshaus antrefen, das ich was zu Esen und trinken bekäme,

Bedienter, Es wär freilich besser, das wir bald was zu Essen und zu trinken bekomen, als das wir lenger da im Wald herknoken, geht nur mit mir, wir werden schon ein Wirzhaus antrefen, den mich hungert, das mir die Därm in leib grampsen, er sicht den Ermiten spies her, stangen her, da ist ein Wolf oder gar ein Bär, 490

Donn Joann, Du Nar es ist ein mensch, welcher schläft, gehe hin, weke in auf, vnd frage in wer er sey,

Bedienter, gleich will ich frang, wekt den Ermit. He, du Waldteufl steh auf,

Ermit, Was verlangt ihr mein Freund,

Bedienter, Drey Schrit von meinen leib, ich bin kein freund zu dir, Sag mir zuvor wer du bist,

Ermit, Ich bin ein Walt Bruder.

Bedienter, Herr Patronj, er sagt, er sej ein Waldluder,

Donn Joann, Was soll das sein, er wird wohl gesagt haben 500 ein Waldbruder, gehe hin und frage ihn recht von grunt,

---

483 lies wol: Denn ein gescheiter Kerl muß kein Narr sein. — 486 Hs. freilich. — 488 herknoken, herhocken vgl. Schmeller II, S. 371. — 489 grampsen eigentlich gramezen, hörbar aneinander reiben, knirschen Schmeller II, S. 109. — 493 frang richtige Schreibung für die dialectische Aussprache von fragen.

Bedienter, Waldluder, iez sag mir, wer bist du, oder du kriegst ein fauzen auf die Nassen,

Ermit, Ich hab euchs schon gesagt, daſ ich ein Einſidler bin,

Bedienter, Jez weiſ ich schon, wer er ist,

Donn Joann, Nun wer ist er,

Bedienter, Er sagt er sey ein Leimſieder, daſ ist ein Lederer geſehl, der davon gelofen ist,

Donn Joann, Du hast es abermal nicht recht verstandten

510 vileicht ist er ein einſidler, gehe vnd frage ihn zum dritenmal,

Bedienter, Du alter leimſieder, iezt hast zeit, daſ du mir sagst wer du bist, sonst, mein Herr zeigt dir waſ anderſ, er hats schon mehrern so gezeigt,

[17] **Ermit,** Seid ihr dan gahr so unverständig, daſ ihr nicht wist, waſ Ein Waldbruder, Einſidler oder Ermit ist,

Bedienter Der taugt fir unſ,

Donn Joann, Waſ sagt er,

Bedienter, Er sagt er sey der Bruder gredit, den ſözen mir ein statt der Bezallung,

520 **Donn Joann,** Nun merke ich wohl, daſ du dume kanäli, mich nur öfest, er wird ein Ermit sein, frage ihm, wo er wohne oder wo er loschiere,

Bedienter, Appropo, mein Herr möcht gern wissen, waſ speist und wo du loschirst,

Ermit, Ich speisse zu meiner noth durft nichts, alls rauche Wurzl und kreuter, und loschiere in meiner Ermitäsche,

Bedienter, Er sagt, er speist nichts als schuster, und schneider und loschiert in seiner Pägage,

Donn Joann, Eben dieser dient mir zu meinen Vorhaben,

530 höre mich ich bin entschlosen meinen stand zuverändern, und die kleiter zuverdauschen, so gehe hin zu diesen Ermiten und sage ihm, er soll mir seinen häbigt geben, vnd hier meine kleiter darfir

503 ein fauzen eigentlich Faunzen, ein Faustetoss ins Gesicht, besonders unter die Nase Schmeller I, S. 546. — 521 nach dem Folgenden würde man hier auch die Frage erwarten: Frage ihn, was er speist. — 528 Pägage Bagage. — 532 häbigt Habit.

nehmen, so villes gelt wert sind, vnd auf solche art werde ich von aller nachstellung sicher vnd unbekant bleiben,

Bedienter, Da habts recht, in den schwarzen Kittl kent euch kein teufl, aber das sag ich euch, bessern miests enk, sonst ist es weit gefehlt, geht zum Ermitten, hasts gehört Waldluder, mein Herr last dir sagen, du sollst ihm deinen schwarzen Kitl geben, er giebt dir seine kostbare Broparierte Bordierte kleider [aber ich rath dirs nicht, dan wan du seine kleiter anziehst, und gehst damit in die 540 Stadt so wirst du stadt seiner aufgehengt,

Ermit, Hier Braucht es kein abreden, sagt nur euerem Herrn, gott hat mir diesen habit beschert, und ich will ihm auch Behalten Bis in meinen todt,

[18] **Bedienter,** Schau, was er für [ein] Brumler ist,

Donn Joann, Was spricht er,

Bedienter, Er sagt der schimel hat ihm gschert, und er schert den Limel wieder, und er giebt ihm halt nit her,

Donn Joann, So lasse mich selbst mit ihm reden, zum Ermit, seht mein Freunt, welche kostbare kleider ich an meinen leib trage 550 so auch villes gelt werth sind, solche gieb ich euch vor euren schwarzen habit, wan ihr meine kleider zu geld machen wertet so könt ihr euch wieder einen andern habit anschafen,

Ermit, Mein Freunt ich Bedarf kein gelt mehr, gott hat mir diesen häbit beschert, und in diesen will ich leben und sterben,

Donn Joann, zornig. Wohlan du eigensinger, du hast dir dein eigens todts urtheil ausgesprochen, also sterbe hartnäkiger sticht im nider,

Ermit, O gott vergib mir meine sinden, und verzeihe auch den mörder, der mich thieranischer Weis ermortet hat ach, 560

Bedienter, Herr Patronj, was ist das, ach sagt er, was teuxel, heist das sich Bessert, er Bessert sich Bräf, itz bringt er alle tag um Einen mehr um,

---

539 Broparierte präparierte. — 543 nach Z. 547 müsste es hier heissen: der Himmel hat mir diesen Habit beschert. — 545 was] Hs. war — ein] fehlt Hs. — 556 Eigensinn'ger.

Donn Joann, Gehe, nimb den Ermiten, Begrabe ihm, Ziehe im die kleiter auſ, den habit aber Bring mir in die Ermittäge,

Bedienter, Gehe, ziech im die kutten auſ, Brings in die Bogäſchj und ihm grab ein, angeſchaft hat er iezt ſchon, nun Brauchts nichts mehr, als daſ ichs thue, aber Herr Batronj, den Bruder kretit ſollts doch nicht umgebracht haben, es will unſ ia 570 niemand mehr waſ glauben und ſehen derfen wir unſ auch nicht laſſen, wen wir unſ nicht alle zwey wolen aufgehenkt werden,

Donn Joann, Wirſt du balt meinen Befehl vollziehen,

Bedienter, gleich, gleich, o du armmer Bruder kretit, hab ich dirs nicht vorher geſagt, daſ dir ſo gehn wirt,

Donn Joann, Nun will ich ohne Zeit Verluſt meine kleiter auſ ziehen, und mich mit dieſen habit bekleiten, die Ermittäge ſoll mir aber zur Wohnung ſein, Biſ ich mich den nachſtellungen der gerichte befreut ſehe,

[19] **Bedienter,** Herr da habts die kutten, winſch daſ ihr euch 580 beſert, ich will itz gehen, und ein Wirzhauſ ſuchen, daſ wir balt waſ zu Eſſen und zu trinken bekommen,

Donn Joann, Wohl thue es und ſo du waſ Bekombſt, ſo bringe es, den ich bin nun voll hunger, legt die kuten an und ab,

Bedienter, Iſt ſchon recht, thut euch nur ietz beſſern, ich will ſchon ſehen, daſ ich ein Wirzhauſ antreſe, damit wir balt waſ Bekomen, ab.

Dritter Auftritt.

Donn Philipp allein. Nun hab ich ſchon alle gegend auſgeſucht, in Meinung den flichtigen Meichlmörder Donſchon anzu- 590 treſen, kont ihm aber niergenſ erreichen, Den flichtling, welchen ich eingeholt, war nicht Don ſchon, ſondern ein fremder handwerker, welchen ich durch daſ zurufen meiner Leute habe ſchider gemacht, daſ er geflochen, hab mich alſo in dieſen Walt vergangen, daſ ich

---

567 angeſchaft befohlen. — 592 ſchider schitter vgl. Schmeller III, S. 415, so ängstlich machen.

fast nicht mehr darauf zufinden weiß, bin also auf einem kleinen Weeg anhero komen, sicht sich um, zu meinen glike seh ich hier ein Ermitasch, wo sich ein Waltbruder darinen Befinden wirt, ich werte ihn rufen, daß er mir den rechten Weg nach der Stadt weise hallä, he, stöts mit den Fuß,

Viertter Auftritt.

Donn Joann, Mein Freunt, wie so unverhoft komt ihr zu meiner abgelegnen Wohnung, es sind schon allbereit sieben Jahr verflossen, daß ich keinen menschen mehr gesehen, vnd ich zweifle nicht wan ich sage ihr habt euch allhier verirrt, 600

Donn Philipp, Mein Freunt ihr habt es errathen, bitte euch also lieber Vatter, ihr wolt mir den rechten Weg nach der stadt Madarit weisen, davor soll dieses stick gelt eure belonung sein,

Donn Joann, Die menschenliebe herschet noch in meinen gemiete, ob ich schon so lange Zeit mich in dieser einöde Befinde, steket euer gelt wieder in euern Sack, dan ich mich nur mit Wurzl und kreuter Bediene, daß Brunen Wasser mir aber [20] den durst zu löschen dienet, so bin ich keines gelds bedierftig, doch bit ich euch mir zusagen, warum ihr die Stadt verlassen, und euch in diese Wildniß begeben habt, 610

Donn Philipp, Wisset mein Freunt, daß ich mit einiger Manschaft einen flichtigen menschen nachgeeilt hab, welcher sich Don schon nente, dieser gottlose mensch hat sich unterstandten den stadthalter von Parzelone gottloser Weiß zu entleiben, dessen thochter hat mich ersucht, daß ich den tod ihres entleibten Vatter, an diessen schandvollen menschen zu rächnen, und dieser umstandt hat mich hieher geleit, 620

Donn Joann, Ach mein Freunt seid nicht unbarmherzig gegen eueren Nächsten, sondern laßt die Rache dem gerechten himel iber, der solche mordtaten zu seiner Zeit schon zu strafen wissen wirt,

---

598 l. stösts. — 623 Hs. Nästen.

Donn Philipp, Mein Vatter ihr seid nicht vermögend diese flamende rache dieses herzens zu dämpfen, ich muſ mich an diesen nichts wirdigen rächnen und solt ich selbst den tod zugesehlen,

Donn Joann, Ach Freunt, last euch doch nicht also von der Rache Beherschen, denk daſ es Cristen sehr ibel anstet, sich selbsten 630 zu verderben, welches auch die wilden thier nicht thuen, last euch doch bewegen,

Donn Philipp, Ach, Vatter, daſ ist zu viel begehrt,

Donn Joann, Der himmel wirdt solchen der rechtmäsigen obrikeit schon in die hende liefern,

Donn Philipp, Wol an ich folge euch, und hofe daſ der selbe der rache deſ himmels nicht entgehen wird,

Donn Joann, Legt euer gewehr und Wafen ab, und bittet auf gebognen knieen umb Verzeichung euer Rachgierigkeit, vnd stehlet dem selben die Rache hein,

640 **Donn Philipp,** So sey es dan, ich folge euch, legt den Deken ab, kniet nider,

Donn Joann, spricht vor und **Donn Philipp** spricht nach. sprecht mir nur nach, gerechter himmel dir zu lieb verzeiche ich den Mörder Don schon, vnd anstadt in zu hassen, will ich [21] in wie mein eignes leben lieben, vnd solt er auch mich gleich entleiben, so bin doch bereith im zu verzeichen,

Donn Philipp, Ach Vatter, daſ ist mir unmöglich,

Donn Joann, So nehmt ihr euer Wort wieder zurik,

Donn Philipp, Ach, ich wolte, — wen die Rache,

650 **Donn Joann,** steht schnel auf, greift nach den Degen, den Donn Philipp niter gelegt, zornig. Wohl an dan Verdamter Donn Philipp, rachgieriger Rivall, reist den Bart von den gesicht Siche hier steht Donschonn den du suchest, Rechne dich wen du kanst,

Donn Philipp, Ach gottloser,

Donn Joann, Ersticht im. stirb verdamter neben Buhler,

Donn Philipp, Ach ich sterbe, sej versichert daſ dich die strafe deſ himmels bald trefen wird, stirbt.

---

627 l. und solt ich mich selbst dem Tod zugesehlen (gesellen). — 639 hein anheim.

Donn Joann, Ha fahre zur hölle und liebe alldort Proser-
pina an stadt der Donna Anna, du allein warst ursach, dir hat
er solche versprochen, und mir hingegen entzogen, also hab ich 660
Biliche ursach gehabt, dich auf die Haudt zu legen, Nun möchte ich
doch meinen Bedienten balt wissen, daß er mir etwas zu esen
Brächt, Er zieht die tuten ab,

Finfter Auftritt.

Bedienter, in herausgehen, felt er iber den Donn Philipp. Herr Patronj,
was liegt den da, das ich dariber gfalen bin, auwe, auwe, da schlaft
ia einer,

Donn Joann, Es ist Don Philipp, mein neben Puhler, den
hab ich erst nider gelegt.

Bedienter. Habts den ä wider nider gelegt, ich [mein], er wirt 670
nit mer aufstehn könen, oder hat er ein rausch gehabt,

Donn Joann, Nein, er ist nicht betrunken, sondern er schläft,
höre, ich und Donn Philipp haben eine kleine Rekräcion mit ein
ander gehabt, er kam hieher und sagte, er wolte sein gerechte Rache
an den Don schon aus [22] iben, er erkante mich nicht, doch wolt
ich mich zur gegen wehr stehlen, und hielt ihm meinen Degen vor
sprechent, ich Bin Donschon, da erbrante er vor zohrn, lief auf
mich zu und wolt mich ermorden, hat sich aber selbst an seinem
Degen gespist,

Bedienter, Mein Herr Bössert sich zum gegriebirn zulezt 680
gehen die leut auf der stras nicht sicher,

Donn Joann, Aber nicht war, so oft du kombst, sichst du
was Neus,

Bedienter, Das ist bey euch schon was alts und nichts neues,

Donn Joann, gehe geschwind, und begrabe ihn,

Bedienter, Lasts nur Zeit, der kerll ist gar schwer,

Donn Joann, Werts du balt fertig werden,

---

659 Hs. urschach. — 661 Hs. Haubt. Einen auf die Haut legen, ihn umbringen vgl. Schmeller II, S. 255. — 670 Hs. gelet wie Z. 40 — mein] fehlt Hs. — 673 Rekräcion Recreation. — 680 gregriebirn gecrepieren.

Bedienter, Hä ungeschikter flegl, hast nöt nach geben könen, mein Herr gäb än guten mözger ab, er sticht iungs und alts ab,

690 **Donn Joann,** Was sagsts du Kanälj,

Bedienter, Ich hab no gesagt, ihr gäbt än guten mözger ab, ihr stächt alt und Jungs ab,

Donn Joann, Wirst du balt fertig werden oder mus ich dir helfen,

Bedienter, ist aber wahr ä, hets ia weiter gehen könen der flegl,

Donn Joann, Also mus es aber den Jenigen ergehen, welche Don schon zu verderben suchen, und wer nur mit Bösen gedanken wieder mich gesint ist, mus durch meine klinge dahin fallen,

700 **Bedienter,** Mein Herr hert Enter Sumbringen nit auf bis mir alle Zwey wehrn auf gehenkt, tratt den toden hin ein,

Donn Joann, Hast du ihn begraben,

Bedienter, Richtig ist er in loch,

Donn Joann, Wo hast du in hin gelegt,

Bedienter, Ins Exer heusl,

[23] **Donn Joann,** Warum den dahin,

Bedienter, Damit ihr euern schwagern liebs seuftzer könt zu schiken,

Donn Joann, Wolan nun wohlen wir gehen, vnd sehen

710 das wir ein Wirzhaus antrefen, den ich bin hungrig und durstig.

Bedienter, Wohl gehts nur mit mir wir werden schon ein Wirzhaus antrefen, den ich bin hungrig von lauter todt ein graben,

Donn Joann, Werden wir aber weit zu gehen haben Bis wir eins finten, wie meinst du, Bist du hier nichts bekant,

---

688 Hs. nötn acht. — 689 und 691 mözger] Hs. mözer Metzger. Alt- und Jungmetzger, jener der Altvieh (Ochsen, Kühe), dieser Jungvieh (Kälber, Schafe, Schweine etc.) schlägt, vgl. Schmeller I, S. 51. — 697 Hs. Jengigen. — 700 Enter Sumbringen lies: Ehnter 's Umbringen (früher das Umbringen.) — 705 Ins Exer heusl Ins Extrahäusel (vgl. Z. 789), Abort.

Bedienter, No, gehts nur mir nach, dan im negsten Dorf ist ein Wirzshauſ, nun ſo gehen wir, geht ab.

Donn Joann, nun ſo komm, ab.

Sechſter Auftritt.

Wirthin allein. 720

In der Warheit zu ſagen, iſt es um die Wirtzleute auf dem lande Ein recht Betrankte Zeit, niemand läſt ſich ſehen auf der ſtraſe, der ein geld in ſak häte, mein Wirzshauſ iſt zwar an der ſtraſſe, da alle vorbey reiſende bilich einkeren ſolten, weillen auſ etliche ſtunden keineſ zu finden iſt, kuchl und keller iſt wohl verſehen, daſ ich ieden foriſtier bedienen kan, da es keine geſte abgibt, ſo werden alle Roche ſpeiſſen verdorben, der Wein wird ſauer und abgeſchm[a]k, und meine ſo lange Zeit ſo löblich gefierte Wirzſchaft muſ endlich gar zu grunde gehen, doch hier komt mein hauſ knecht, Vieleicht, bringt dieſer eine gute Bothſchaft daſ etwaſ frembdeſ ab gibt. 730

Sibenter Auftritt.

Hausknecht, Frau, Frau, wo hats den der teuxel daſ ſi [ſi] nöt hern noch ſehen laſt, iezt ſoll wir gehn, die hochzeitgöſt trakdire und waiſ kein menſch nicht wo die Wirthin iſt, J muſ ſchon ge geſchwind in daſ ſchloſ gehn, vileicht hat ſie mit dem Verwalter waſ zu röden, geht geſchwint und ſtöts ſich an die Wirthin, hä, ha, ſeits öſ da und ſagts nichts,

[24] **Wirthin,** Ja, da bin ich ungeſchikter flegl, ſiechts den nicht wer vor dier ſteht,

Hausknecht, Ho, ho ſeids nur nit ſo böſ, ich hab enk woll 740 öfter vier ein ökſäulen an geſehen,

Wirthin, waſ giebts den,

---

725 Hs. ſtuden. — 726 foriſtier Forestier. — 727 Roche rohe. — 727 Hs. abgeſchmk. — 732 Das eine ſi fehlt Hs. — 735 ge die mildernde Partikel. Schmeller citiert den Refrain, der übrigens nur die verbreitete Redensart ist: Gemma ge gen II, S. 5. — 738 Da Der.

Hausknecht, Da Kranchsen Bauer ist da gewest und hat enck auf die hochzeit gladen, öſ solts sein gewiſ kommen,

Wirthin, Es ist schon Recht, Weist du aber nicht wo sie daſ mal halten,

Hausknecht, Wie mögts so narisch frang, bey unſ will ers haben, es ist ia sonst kein Wirzhaus nit da,

Wirthin, Auf wie vill bersonen miesen wir antrang,

750 **Hausknecht,** Beyleisig auf 20 Bar,

Wirthin, Nun so ist es Bräf, geh nur hin, und sag ihm, daſ ich ihm und seine göst mit Verlangen erwarte, Bestele auch zugleich die Musicanten,

Hausknecht, Nichts sein da weill ein guts frue stik her ab.

Wirthin, Ich werde mich bey dieser Hochzeit gewiſ nicht vergessen, und meinen schnit dabey machen, sich[t] sich um. doch hier sehe ich ein bar fremde komen, unfelbar werden sie die einker bej mir nehmen, und der kleubung nach muſ der eine nichts Schlechtes sein, vieleicht kan ich bey diesen meinen schnit machen,

760 daſ ich meinen schaden wieder ein bring, sie bleibt stehen.

Achter Auftritt.

Donn Joann, und sein **Diener,** iner der Zehn.

Bedienter, Nun Herr Batronj, i glaub daſ dort schon ein Wirz hauſ ist,

Donn Joann, Ich glaub dir, vnd so vill ich von fehrnne erkenen kan so seche ich dort an der Eke eine Weibs[25]bersohn stehen, die ihrer kleitung nach einer Wirthin gleicht,

Bedienter, Daſ kan sein, aber an wen kents den ihr daſ dieſ die Frau Wirthin ist, könt ia köchin oder kellnerin auch sein,

770 **Donn Joann,** Nar, an der kleidung sehe ich sie vor die Wirthin an, den die köchin und kellnerin bflegen sich ia nicht so zu tragen dan daſ steht nur den Frauen zu,

Bedienter, O mein Herr iezt kan man die köchin und kellnerin von der Wirthin nicht mehr kenen,

---

743 kranchsen Bauer ein Name; ein Kranchsberg weist Schmeller nach II, S. 387. — 747 frang fragen wie Z. 493. — 749 antrang ebenso antragen.

Donn Joann, Sei sie die Wirthin, oder kellnerin, so bekimerts mich wenig, gehe voran und frage sie,

Bedienter, Ös schikt sich nicht, wen der bediente seinen Herrn vorgeht,

Donn Joann, Flegl du weist ia das ich unerkant will bleiben, vnd mich nicht vill derf sehen lassen, 780

Bedienter, Warum fangts solche händl und flögleien an,

Donn Joann, Schweige sag ich dir, vnd gehe,

Wirthin, Ein kert ihr Herrn, ein kert,

Bedienter, Frau Jungfrau Witfrau, oder Wildsau sagts ös mir seids ös kain Wirzhaus,

Wirthin, Ja meine Herrn, das ist das Wirzhaus, und ich bin die Wirthin, denen Herrn zu dienen,

Bedienter, Herr Patronj, das ist Frau Wirthin selbst,

Donn Joann, Frage sie, ob wir ein Exer Zimer haben könen und ob niemand fremder hier ist, 790

Bedienter, Frau Wirthshaus mein Herr last frang, ob niemand fremder hier ist, und ob wir ein Exer Zimer haben könen,

Wirthin, Ja alle Weis, wo wollen sie loschieren in ersten, 2. 3. 4. 5. Stok, oben oder unten, hinten, oder vorn, sagen sie nur wo sie bleiben wolln,

Bedienter, Da gibts stök Herr Batronj, Wo wollten sie loschieren, im Ersten, 2. 3. 4. 5. 17. 19. 25. stok, hinten oder forn, oben oder unten,

[26] **Donn Joann,** Sage das ich in den Mitern stock Vorne sein will, 800

Bedienter, Mein Herr loschiert gehrn in Mitern stok vorne aufi,

Wirthin, Ganz gut, das kan wohl sein, wo will aber der Herr loschieren,

Bedienter, Auch im Mitern stock hintaufi, nit Weith von misthaufen,

Wirthin, Warum den da,

Bedienter, Schauts Frau Wirthin ich habe so eine koriose Nattur, vnd wen mein gebliet rebelisch wird, so reck ich den

---

789 Exer Zimer Extrazimmer. — 791 frang fragen. — 795 Hs. woll. — 805 Hs. mitshaufen.

Boder zum Fenster nauſ, vnd wenſ kracht, ſo Maint dö leuth es
810 krät der han,

Wirthin, Meint wegen, daſ kan auch ſein,

Bedienter, Aber Frau Wirthshauſ, habts öſ kein guts Wild brät,

Wirthin, Ey warum nicht, meine Herrn, ich hab Faſan, Rebhiner, ſchildhaner, ſchnepfen, haſſen, und dergleichen in iberfluſ,

Bedienter, Ich ſchmeiſ enk auf d Naſen, ich mai[n] kein ſolches Wildbrät, ich mein nu, obs keine ſchöne köchin, kellnerin, ſtummädl, diern vnd der gleichen [habts], ſolches Widbrat mein ich,

Wirdin, O, ia mit dieſen Bin ich auch verſehen, ich hab
820 eine ſchönne köchin, hibſch ſtubenmedl, ein ſaubnerne kellnerin, wie es es die Herrn haben wollen,

Bedienter, O Herr Batronj, da gibts guts Wildbrät, ſchönne köchin kellnerin und zum auſſuchen,

Donn Joann, Du Nar, ich möchte nur wiſſen, warum du ſo fleiſig um die ſchene Mädl fragſt, beſtelle villieber etwaſ zu Eſſen,

Bedienter, Ja iſt den nöt böſſer wen ein Jungs Mädl die ſpeiſſen auftragt, als ein alter Brumber, den die naſen träft wie einer Wildſau,

Donn Joann, Frau Wirthin richt ſie unſ etwaſ zu eſſen,
830 **Wirthin,** Ganz gut, waſ wollen ſie ſpeiſſen,

Donn Joann, Ein ſtik Braden ein Solat, waſ halt die Frau Wirthin hat und der gleichen,

Wirthin, Verlangen ſie auch Wein,

Donn Joann, Ja freilich Wein und Bir,

[27] **Wirthin,** auf wie vill Perſon ſoll ich auftragen,

Donn Joann, Beilich auf drey, es möchte ſich vielleuch ein Bekanter bey mir ein finden, damit ich ihm auch bedienen kann,

Bedienter, Richt dö Frau Wirthin nur auf 12 an, es bleibt doch nichts ibrig, fir 9nj friſ ich,
840 **Donn Joann.** Du nar warum fir ſo vill,

---

815 ſchildhaner Schildhahn oder Spielhahn tetrao tetrix Schmeller II, S. 198. — 818 habts fehlt Hs. — 836 Beilich ungefähr, beiläufig.

Bedienter, Ich hab heunt abscheilig äbädit, von lauter Doten ein gramb.

Wirthin, Wir wollen schon genug zu essen finden, trags nur ein wenig gedult, denn ich habe heunte Hochzeitgöste in hauſ, und da muſ ich ein wenig zue sehen,

Bedienter, Habts Musikanten auch,

Wirthin, Freilich, es wird heunt zimlich lustig zue gehen, leben sie in desen wohl, ich werde gleich wieder erscheinen,

Bedienter, Herr Batronj, heunt heists post multä traurigkeit, viel lustig et Sältus, bey der Hochzeit wollen wir unſ recht lustig machen Juhesa ab 850

Driter Aufzug.

Ein Garten mit einer stätuen, et schrift

Erster Auftritt,

Donn Joann, und sein **Bedienter,** Von Bernen. kome, wir wollen unſ wieder nach dem Wierzhaus begeben, und die nacht mahlzeit einnehmen,

Bedienter, Miesen wir da hin durch,

Donn Joann, Ja freilich, geh nur fort daſ wir balt zum esen komen, 860

Bedienter, Au we, au we, was likt den da, daſ ich dariber gefahlen Bin, daſ ist ia gar ein truchen,

Donn Joann, ungeschikter nar warum gibst den nicht acht,

Bedienter, Warum giebst den nicht acht, in den finster kan ich ia nichts sehen,

Donn Joann, also gehe märsch,

Bedienter, Herr Batronj, ich glaub wir sind nicht weit von Fleischbänken, weill da ein Kopf ligt,

[28] **Donn Joann,** Es wirt ein Dotenkopf sein, dan hier ist der ort, wo man die Verstorbene hin begräbt, 870

---

841 äbädit appetit. — 842 gramb graben. — 853 et schrift mit einer Inschrift. — 862 truchen Truhe, Sarg. — 864 bis 870 in der Hs. ganz unterstrichen wie sonst nur die Personennamen und die scenischen Angaben.

Bedienter, Meiner Meinung glaube ich halt, wir sind nimer weith von der höll, Ich hab mirs schon lengst denkt, ich werd mit samt euer verdamt,

Donn Joann, Solt sich etwan hier einer von meinen Freunden aufhalten,

Bedienter, Herr Batronj was steht den da vor ein schne weiser kerl wie ein Millner Bu,

Donn Joann. Wohl ich will es sehen, was es ist, geht zur statä, ä, nun weis ich wo wir sind,

880 **Bedienter,** Wo sind wir den,

Donn Joann, Auf des Don Pietro sein lantgut, da haben sie seinen Entselten leichnam begraben,

Bedienter, Warum stölls den daher das er ein Wögweiser abgeben mus,

Donn Joann, Nein, diese Pildsaule ist ein ehren gädächtnis seiner Herrlichen Thaten, so er in seinen leben hat ausgeiebt,

Bedienter, Was habens den da fir ein feuer her gemacht, das in nöt ö t fiss frier,

Donn Joann, Nein es ist seine grabschrift, welche zur
890 nachtszeit beleuchtet, denen vor bey gehenden enter in die augen zufallen,

Bedienter, Wie heist es den,

Donn Joann, Merke nu auf, du solst es gleich hören, lißt.

Sistde, fiator,

Mein leser stehe still, sich an wer Ruehet hier,
Donn Pietro, ein man voll Bracht und Tugentzier,
er war unlängst ermort von Don schonn,
o himel straf im doch, er Ruft dich um rache an,

hast es verstanden,

900 **Bedienter,** Herr Batronj, das geht euch an,

Donn Joann, Ja freuchlich das geht mich an, weist iezt aber wo wir sind,

---

879 statä Statue. — 888 ö t in die. — 890 enter eher. — 894 bis 898 in der Hs. als Prosa geschrieben. — 894 Siste viator. — 897 lies Don Juan.

Bedienter, Ich glaub i wirt mit zamt euch verdamt, das wirt zum mein Eingen lohn sein,

Donn Joann, Hacha, iber dein einfalt mus ich lachen, es ist das Don Pietro sein land, sie haben in hie her begraben, du hast nichts zu forchten,

[29] **Bedienter,** Herr Batronj, wens uns er wischen so werden wir gewis lebendiger geschunden,

Donn Joann, Nar sey ohne sorgen, sie kenen uns nicht, 910

Bedienter, Er steht nätä da als wie ä wög weiser,

Donn Joann, Dies ist ein Stein, vnd solche städtuwen bflegt man hier zu lande denen vornehmen Bersohnen aufzurichten,

Bedienter, Herr Batronj, wirt euch ä so ä statung auf gericht, wens dä stochn werdt,

Donn Joann, Du Narr ich werte nicht erstochen,

Bedienter, Was den, holt euch der teufl mit gsunden leib,

Donn Joann, Was sprichst du Hund,

Bedienter, Ich mey[n] halt was fir ein end nehmen werts,

Donn Joann, Umb dieses bekimer dich nicht, nun aber gehe 920 hin zur der statä, vnd sage zu Donn Pietro, ich lasse ihn zu einer guten abent mahlzeit ein laden, in den nägsten wirzhaus, werd ich seiner warthen, er soll sein gewiss kommen,

Bedienter, Es wirt uns ä so nichts ibrig bleiben,

Donn Joann, Gehe, vnd vollziehe meinen Befehl,

Bedienter, Er kan ia nichts sang,

Donn Joann, Nur fein geschwint,

Bedienter, Was mus ich den sang,

Donn Joann, sprich mir nur nach,

Bedienter, kan er dann Röden da stainer limel, 930

Donn Joann, Ja freichlich,

Bedienter, Zu wen miessen mir den stainren limel [einladen], der nichts ösen kan,

---

904 Hs. Eignen, das wird mein einziger Lohn sein. — 908 bis 910 in der Hs. unterstrichen. — 911 nätä neta, grade. — 914 Hs. ä so ä, stätung auf zu auf gericht, [zu gestrichen]. — 915 dä stochn derstochen, erstochen. — 919 Hs. mey. — 926 und 928 sang sagen. — 930 der steinerne Lümmel. — 932 Zu wen Weshalb — einladen] fehlt Hs.

Donn Joann, Donn Pietro,
Bedienter, Donn Pietro,
Donn Joann, Mein Her der Donn Joann,
Bedienter, Mein Herr der Donn schonn,
Donn Joann, Der die Ehre gehabt hat, dich zu er **morden**,
Bedienter, So ist böſ ä ehr wen mä ain umb Bringt,
940 [30] **Donn Joann**, schweyg kannälj, vnd mache fort,
Bedienter, schweig kanälj vnd mache fort,
Donn Joann, Waſ sagst du Hund,
Bedienter, Waſ sagt du hund,
Donn Joann, Bestie, so du mir nicht nach spri[ch]st, so stich ich dir den Degen durch den leib,
Bedienter, öſ werts ia kain Nar sein, und werts den stain durch den leib stöchä, er hat ia ä so kein lömb,
Donn Joann. Dich mein ich, dier will ichs duen, so du mir nit nachsprichst,
950 **Bedienter**, Ich sprich ia ä so nach,
Donn Joann, Dich zu er morden,
Bedienter, Er waiſ ia ä so schon daſ ihm umb bracht habts,
Donn Joann zornig. Wieder sprichst du mir schon wieder verdamter hund,
Bedienter, Ich sprich ia schon nach,
Donn Joann, Er läst dich ein laden,
Bedienter, Der last dich ein laden,
Donn Joann, zu einer guten abend mahlzeit,
Bedienter, Zu einer abent mahl zeit,
960 **Donn Joann**, Du solst fein gewiſ Bey ihm erscheinen,
Bedienter lacht. He, he,
Donn Joann, Warum lachts du,
Bedienter, Daſ ihr den stainern limel zum nacht esen ein ladet der nichts mehr braucht,
Donn Joann, Da fier laſ du mich sorgen,
Bedienter, geht zur statue spricht daſ als waſ sein Herr gesagt hat, komt zurük. Er giebt mir kein antwort,

---

943 Hs. sprist. — 947 lömb Leben. — 949 Hs. nachspricht.

Donn Joann, geht ſelbſt zur ſtätuen. Er wirt vielleicht haben wollen, daſ ich im ſelbſt einladen, ſpricht. Don Pietro ſo du wilſt, kanſt du mit mir in nachsten Wirzhauſ zu nachts ſpeiſſen, 970

[31] Stabuen des **Donn Pietro,** Ja — eſ felt eine feuerflam ſo oft ia geſagt wirt,

Donn Joann, Wohlan Donn Pietro, ich verlaſe mich auf dein wort, und damit du gewiſ zu mir kombſt, ſo haſt du von mir einen handſchuch zum unter Pfand, gibt im ſelben, Bring ſolchen wieder mit dir,

Geiſt des Don Pietro, Ja, auf daſ Wort ia falt der mitl lärbin, und zimmer her gricht,

Bedienter, Der Kerl hat feuer in leib, aber Herr Batronj wan unſ die leuth ſehen, thuens unſ auf lachen,

Donn Joann, Umb dieſes habe ich mich nicht zu Bekimmern, 980 man wird vill meh meine Herzhaftigkeit Bewundern, vor iezo aber wollen wir gehen, und unſern gaſthof wieder beſuchen, ab.

Bedienter, Es wär ſchon geſcheuder als daſ mir all weill daher ſtehen, mich hungert entzözlich biter, Beide ab.

Zweyter Auftritt.

Wirthin, Ich möchte, doch nur wiſſen wo die zwey herrn ſind hin gekomen, daſ ſie ſich nicht mehr ſehen laſſen, daſ zimmer iſt zuebereit, die ſpeiſſen verfertig, und die Hochzeit göſte ſind ſchon wegkgelaufen, ich muſ ſchon meinen hauſknecht auſſchicken, daſ er ſie auſſuche, 990

Driter Auftritt.

Donn Joann, Nun ſind wir wider da, geh frage die frau Wirthin ob daſ eſſen fertig iſt,

Bedienter, Frau Wirzhauſ iſt eſen fertig.

Wirtin, Auf alle weiſ meine Herrn, wen ſie ſchafen ſo wert ich gleich anrichten,

Don Joann. Ja frau Wirthin machen ſie nur balt, mein gaſt wird balt nachkommen, Bringe ſie gleich ein glaſ Bier mit ſich herrein,

970 Hs. nachtsen. — 976 Die Mittelgardine. — 984 Hs. entzölich. — 994 lies: ist's Essen.

1000 **Wirtinn,** kleine gedult ihr Herrn ich werde gleich aufwarten, ab,

Donn Joann, Es ist in der Warheit ein recht artiges Weiblein, sie gefehlt mir recht wohl,

Bedienter, so ist recht wann euch dö Wirthin gefahlt so gefahlt mir dö kellnerin,

[32] Vierter Auftritt.

Hausknecht

Bringt Bir und Klöser, Da meine Herrn habs der weil ein guts glaf Bir, daf äffen wirt gleich nach kommen, er schenkt ein glaf voll an, ab,

1010 **Bedienter,** Du grober Hausflögl haist daf ein geschenkt, gibt im eine, Bei fornehmen leuthen schenkt man kälasl halben Thaill voll, trinks halb auf und stölts sein Hern zu,

Donn Joann, Du Narr du hast ia gar nichts eingeschenkt,

Bedienter, ists euch zwenig,

Donn Joann, Ja freilich,

Bedienter, mir ists eben recht, trink auf, schenkt voll an,

Donn Joann. Da ist ia gar kein faim darauf, daf mag der teufel saufen und nicht ich, bake dich,

Bedienter, Daf tring ich auf euere gesundheit auf, und schenkt

1020 recht ein,

Finfter Auftritt.

Wirthin mit Brätl und solat, Hier Meine Herrn haben sie waf zu speissen, und wen sie etwaf benötiget haben so befehlen sie nur,

Donn Joann, Nein Frau Wirthin, iezt Brauchen wir nichts, vnd zum aufwarten habe ich meinen Bedienten, und wen ich waf brauche, wert ich sie schon rufen lasen,

Wirthin, Wen ihnen waf beliebt von meiner Wenigkeit so werde ich gleich erscheinen ab,

Donn Joann, Komme, seze dich und tränschiere daf Brätl,

1011 kälasl Glasl, Gläschen. — 1017 faim Schaum.

Bedienter, Ich kann schonn selbst aufwarten, **tränschirt das Bräthl, Besicht den solat,** da ist ia gar kein feten, **nimt 2 kerzen, macht dem solat,** so wirts recht sein, 1030

Es wirt gekloðft.

Donn Joann, Ich höre iemand klopfen, siche wer darausen ist,

Bedienter, Wer ist drausten,

Geist, Niemand,

Donn Joann, Nun wer war dan drausen,

Bedienter, Ich habs ia schon gesagt, der Niemand,

[33] Der **Geist** **klopft zum 2 mal,**

Donn Joann, Ich höre iemand klopfen, siche nach vnd frage 1040 was man wolle,

Bedienter fragt, Zum teufl was wolts dan,

Geist, Nichts,

Bedienter, Mir haben keine sch[n]iz, gehts zur der frau Wirthin,

Donn Joann, Was verlangt man, derfts es nicht sagen,

Bedienter, schniz hetens gehrn, i hab gesagt mir haben kainnj schniz, so sollten zur der frau Wirthin gehen,

Der **Geist** **klopft zum 3 mal.**

Donn Joann, Du suchst mich zu Vexsiern, iezt mache das 1050 du nach siechest, wer es ist und wan man dich fopen wolte, so iag ihm von der thier hin wek, nime das liecht und leuchte hin aus,

Bedienter, **nimt das licht und leucht hinaus, der Geist geht gehen seiner,**

Bedienter **nimt das esen von Disch, ist und trinkt auf den Boden,**

Sechster Auft[ritt].

Geist Donn Pietro steht,

Donn Joann, Willjkom, Willjkom, mein Freund, seze dich,

Geist **sezt sich,** nim und iss was dir beliebt,

Geist, Wohlan, Donn Joann, siche ich erscheine auf dein Begehren bey deiner abend mahlzeit, damit ich dier mein gethanes 1060

1031 kein Fett. — 1039 Hs. klopf zum. — 1044 Hs. schiz vgl. aber Z. 1047 f. Schnitz, Abschnitt, Stück Fleisch etc. — 1048 so] lies: sö, sie. — 1053 gehen seiner ihm entgegen.

Versprechen halte, hier hast du deinen handschue, welchen du mir zu einen unterpfant hast zurik gelassen, und bin nun hier, dich von deinen laster leben abzuhalten also gehe zurik, und thue Bus, es ist noch gnad verhanden, sonst wirst du Ewig zu grunde gehen,

Donn Joann, Wohlan Don Pietro, weillen du mir die ehre gönst, mich bey meiner nacht malzeit heim zu suchen, vnd also dein Versprechen gehalten, so seie nun gutes muths, erfreue dich mit mir, so wirst du mich vollkommen zufriden stellen,

Geist, Mein Don Joann, ich geniese nicht mehr ierdische 1070 speissen weillen ich solche nit mehr nöthig habe, sondern bin nur hie zu gekomen, deine arme Seel den aller höften als eine speisse zu iberschiken, also verschonne der selben, und thue bus, so vern du sie nicht in ewigen abgrund stirzen wilst,

[34] **Donn Joann,** Schweig Donn Pietro, mit deiner dumen lehr, ich wohlte nur winschen, deine thochter Donna Anna liebreich zu umarmen und endlich iber ihre ehre zu thrumpfiehren,

Geist, Ach wie lang glaubst du wohl, das du in deinen iezigen Bracht der Eitlkeit die Zeit zue Bringen wirst, ach vieleicht wird heute noch dein zur hölle hungriger geist, durch das gerechte 1080 Verhengnis des Himmels in die auserste Finsternus hingerisen, Nun aber weilen du mich zu deiner mahlzeit eingeladen hast, so hofe ich du wirst dich bey meiner tafl einstellen welche ich dir zu bereuten werde, Bis um 12 Uhr, kanst du bey meiner Grabstadt erscheinen, komme nur gewis, ich will dich nach Edlmans gebrauch herlich trattieren,

Donn Joann, Ja, es Bleibt da bey du solst erfahren, das ich mich nicht scheue, auch mit dir zu speissen, ich werde mit meinen Bedienten ganz gewis erschainen,

Geist, lebe wohl und ändere dich, wofehrn du nicht blözlich 1090 wilst zu grunde gehen, dan mit dem liecht ab,

Donn Joann, Gehe nim das liecht, leuchte ihm hinaus,

Bedienter, nimt das liecht und leucht den geist aus

Bedienter, Herr Batronj wer ist den der kerl gewesen,

1075 Hs. wohle. — 1077 wohl] Hs. woh. — 1083 f. Hs. berüten.

Donn Joann, Dieses war der geist des Don Pietro, den ich ermortet hab, welchen ich auch ein geladen habe, und nun hat er mich gleich fahls um 12 Uhr zue seiner tafl ein geladen,

Bedienter, Was wirt den der kerl zu essen haben und sicht so dir aus,

Donn Joann, Nicht nur allein ich sondern du solst auch mit mir bey ihm erscheinen, Nun wirst du ein mal einen guten 1100 bisen bekomen,

Bedienter, O we, o we, der zaundir meldieb wer in standt er fräs mich mit haut und gebant zusam,

Donn Joann, Schweig, du must doch mit, dan wo ich bin, must du auch sein, der knecht gehört zum herrn,

Bedienter, Wan ich aber kein äbäthit hab, was mus ich den bey euch thuen,

Donn Joann, halte das Maul, rufe mir aniezo die Wirthin herauf, las sie die Zech machen, ich will bezallen,

Bedienter, halt das Maul zue, 1110

[35] **Donn Joann,** Hast du gehört was ich gesagt habe, Warum redest du nicht,

Bedienter, ös habts ia gesagt, i derf nicht Röden,

Donn Joann, zornig. Bestie, du suchest mich zu Vexiern, ruf die Wirthin,

Bedienter, He Frau Wirthin,

Siebenter Auftritt.

Wirthin,

Was befehlen sie meine Herrn, schafen die Herrn etwan noch ein guts glas wein, 1120

Bedienter, Nä nichts mehr, mein Herr will bezahlen,

Wirthin, Es ist ein ganz kleine schuldigkeit, ich will es gleich zu sammen rechnen, sie get ab, komt gleich wider 209 fl 49 kr. 3 ₰,

Donn Joann, Wie vill macht es, zum Bedienten,

1097 f und sieht so dürr aus. — 1102 Hs. zaubir zaundürr — Melbieb Mehldieb, mit Rücksicht auf die weisse Statue. — 1103 gebant Knochen.

Bedienter, ist ä bäkadell 209 fl, 49 kr, 3 ₰, iezt möcht ich nu wisen, wie mir die Frau Wirthin die 3 ₰, verrechnen könnt,

Donn Joann, ist es die Warheit frau Wirthin sind wir so vill schuldig,

Wirthin. Ja es ist nicht anderst, es ist ia nicht vill,

1130 **Donn Joann,** Wie du nichts wirdige fetl, suchest du die leuthe also zu betriegen, vnd glaubst du ich werde mich auf solche art bethörn lassen, er ersticht sie. da hast du deine Bezalung, komme, folge mir nach ab.

Hausknecht, Ich hab ia ein geschrej gehört, auf ist, Mein Frau, mein Frau, ab.

Vierter Aufzug.

Ein freut hof mit boten Köpfen gezirt, **Donn Pietro** alls Geist steht in der mite, **Donn Joann** und sein **Bedienter** kommen langsam herrin, **Bedienter** leucht mit einer latern,

Donn Joann, Nun sind wir balt an den ort, wo wir zu
1140 nacht esen sollen,

Bedienter. Herr Batronj göbts fein acht das nöth falt,

Donn Joann, So gehe nur, aber siche hier ist schon die stätä des Don Pietro,

Bedienter, Ja, ia do steht er schon der stainen stephl,

Donn Joann, gehe, und frage ob das Essen schon fertig ist,

[36] **Bedienter,** Wen mus ich den frang,

Donn Joann, Die Städtum des Don Pietro,

Bedienter, Er kan sich ia nicht riehrn,

1150 **Donn Joann,** thue was ich dir sage, und bekimmer dich weiter um nichts,

Bedienter, Wan ich mir nicht trau,

Donn Joann, Mus ich dier die zunge lössen,

Bedienter, Was mus ich den sang,

1125 Bagatelle. — 1137 freut hof Friedhof. — 1144 der stainen stephl der steinerne Stefan, ein einfältiger, unbehilflicher Mensch vgl. Schmeller III, S. 618. — 1147 fragen. — 1154 sagen.

Donn Joann, Ob daſ Eſſen fertig iſt,

Bedienter, Er hat ia euch eingladen und nicht mich,

Donn Joann, Kanälj ich ſage diers zum lezten mahl, er hat dich auch ſo wohl alſ mich eingeladen, mache geſchwind,

Bedienter, geht mit zitern zu ſtätuä, und fragt, Iſts öſſen fertig, iſt öſſen fertig, er geht zurük, er giebt mir keine antwort ab. 1160

Donn Joann, Nun will ich ſelbſt fragen, Er wird einen Narn keine antwort geben wollen, Don Pietro, du haſt mich als ein Edlman zum nachteſſen eingeladen, ich erſcheine nach deinen Verlangen, und bin Willens ſolche mit dier zu verzehren, dero wegen ſage an, iſt die Nacht mahlzeit fertig,

Geiſt, Ja,

Donn Joann, Wohlan, wo ſind denn die ſpeiſſen und trank, womit du mich bewirthen wilſt,

Geiſt, Mein Don ſchon ich habe dich nicht auf irdiſche ſpeiſſen und trank eingeladen, ſondern ganz andere ſpeiſſen ſolſt 1170 du genieſſen, Betrachte dieſe doten köpfe zeigt in darauf, ſieche dein eben bild, in gar kurzer Zeit wirſt du auſ dieſen leben abgefordert werden, gehe in dich, ſtehe ab von deinen ruchloſen leben, und laſter thaden, Jezt iſt noch zeit zur Buſ verhanden, ergreif dieſelbe, ſonſt wirſt du Bald ein Brand opfer der ſchröklichen Ewigkeit ſein,

[37[**Donn Joann,** Schweig Donn Pietro, mit deinen Ermanungen, es iſt noch Zeit zur Buſ, ich muſ in der Welt noch mehr freut genieſen,

den nichts Beſſers iſt auf Erden 1180
alſ ein freu und friſcher muth,

Geiſt, Nach den tod auch ſelig werden,
gehet iber alles gut,

Donn Joann, Meine Kleider Sind von ſeiden
und von leinbat köſtlich rein,

Geiſt, Wirmer werden dich Bekleiden,
maden deine deke ſein,

1169 Hs. iridſche. — 1180 bis 1204 als Prosa geschrieben. — 1183 Hs. geht. — 1185 Leinwand.

Donn Joann, Jeder man Betrachtet mich,
Geist, Aber Gott verachtet dich,
1190 Donn Joann, Kart und Wirfl las hergeben,
Geist, auch ich spill mit dier umbs leben,
Donn Joann, Lebe wohl du tholler schaden will abgehen.
Geist, halt im zu rük. Nein, du must Ewig Braten,
Verruchter mensch, bereue die laster thaten,
Du hast die kindes Pflicht, und die natur verrathen,
ia dein gewissens wurm kein Einzigs wort geglaubt,
Die tugend ausgelacht, der lehrern rath verhönt,
und dich darzue gewöhnt
mit unverschämten Sün vorsetzlich boshaft sein,
1200 Bringt dir straf und Fluch und höllen Pein
tritt einen schrit zurik, denk der verflosennen Jahre,
fühl dir gegen Berge stehend, die sonst geschmickte hare,
erzehles dir erst selbst eh diers der teufel sagt,
der dich vor iede that mit tausend martern Blakt, geht ab.

Donn Joann, voller schrökken. Verdamter geist, aber wo ist er, wo befind ich mich, Himel, Hölle, Furien, kömt mir zu hilf —, welch ein Schrökken iberfält mich, Himel, hast du meiner völig vergesen,

Geist, von vernen. Ja wie du deiner menschheit vergesen,

1210 Donn Joann, Welt hast du mich so schändlich Betriegen könen,

Geist, Eben, wie du Donn Pietro und Don Philipp Betrogen hast,

Donn Joann, O ihr furien, wie wertet ihr mit mir umgehen,

Der Geist, Wie es deine thaten verdienet haben,

[38] Donn Joann, in voller Verzweiflung. Nun wohlan, so will

1190 Hs. hergewen. — 1192 schaden Schatten. — 1193 lies: auf ewig? — 1196 es fehlt eine Reimzeile. — 1197 lies: verhöhnet. — 1198 gewöhnet. — 1200 lies etwa: Das bringet Strafe dir und Fluch und Höllenpein. — 1201 Hs. Jahr. — 1202 etwa: Fühl dir zu Berge stehn. — 1203 Hs. erzehlens — Hs. ehe. — 1212 Hs. Ewen.

ich auch hin fahren, wo mir mein Wohnſitz bereitet iſt, nämlich
zu allen teuflen,

Nun Hölle, freue dich ich bin nun ſchon verdamt, 1220
ich fihle ſchon daſ Feuer, ſo in mir brent und flamt,
Wohl himmel Rechne dich, und lege mir die Zahl
Von meinen laſtern in Summa auf einmall,
Ich ſehe iede that, ich höre an ieden ort,
gleich einen wieder hall, die ohnerhörte Wort,
ia, ia, mein ohre hört, zu ſpät iſt deine Reu,
Die gnaden Zeit iſt auſ umſonſt iſt dein Geſchrey,
Wie lang haſt mich ermant, o himel voller giete,
itz ſpeie feuer auſ, iezt krache dobe wiethe,
Wirf feuer ſtröm auf mich Verzehre iene Bruſt, 1230
Die nur zum mord gewähr und aller ſchandat luſt,
Dort komt der Richter ſchon, wie Bliz in vollen Zohren,
o weh ich ungliḱſ kind wär ich nie mahls gebohren,
Dort ſpant der Zerphuſ ſchon den ſchwefl rachen auf,
Vnd Broſerpina eilt zu mir in Zohrn und vollen lauf,
Die ſchlangen ziſchen ſchon, umgeben ganz mein haupt,
Verdamet muſ ich ſein, mir iſt kein troſt erlaubt,
ſo falt ihr Berge dan auf mich Verdamtes aß,
Daſ euch Beſchimpfet [hat], erfielet iezt mein maſ,
ich hetes lang verdient, daſ alle Bein der höllen 1240
allein verſamlet wär in der Verruchten Seelen,
Warum thät ſich nicht lang, die kiele Erde ſpalten,
eh ich vermögent wä[illegible]r, dieſ mordt gewehr recht zu halten,
iezt hilfft kein zittern mehr, daſ flechen iſt vergeben,
Die keten Raſſen ſchon, ich fihl die Erde beben,

1218 Hs. Wohſizt. — 1220 bis 1249 ohne Absatz als Prosa geschrieben. — 1220 f lies: verdammet, flammet. — 1221 lies: Feu'r. — 1224 lies: hör' — Orte. — 1225 Hs. ein — lies: Worte. — 1226 Hs. Reue. — 1231 Schandthat. — 1232 Hs. Zohrn. — 1234 Cerberus — lies: Schwefelrachen. — 1235 Zohrn und] wol zu streichen. — 1236 f darf man lesen: Haubet, erlaubet? Das Metrum verlangt weiblichen Reim. — 1239 Hs. beſchimpftet [hat fehlt]. — 1240 Pein. — 1243 lies: Mordgwehr. — 1245 rasseln.

so kombt ihr teufel her und firt mir diese Hand,
Die eh nicht einmal hat dem Vatter Blut geschont,
Die soll mit diesen gwehr, die Seel von seinen leibe trenen,
und dorth im schwefel teich mit allen teufeln brenen,

1250 finnis.

1247 Hs. ehe — vielleicht geschant (geschändet? — 1248 lies wol: vom Leibe. — 1249 Hs. teich teich. — Nach 1250 folgt noch die Aufführungsclausel der Censur: Wird zugelassen. Frisch [?] Adj.

Anmerkungen.

Vorangestellt seien die Notizen, die Richard Kralik bei der Aufführung von W machte; Aufführung und Darstellung bezeichnet er als „sehr roh und schlampig und wenig unterhaltend". Das Scenarium lautet:

„I. Akt. Don Filippo ruft Donna Anna aus dem Haus heraus. Sie kommt. Er bittet sie um eine Unterredung. Sie hat keine Zeit, aber er soll morgen mit Musikanten kommen. Beide ab. Don Juan hat das gehört, ruft die Donna auch heraus. Sie ruft ihren Schwiegervater zu Hilfe. (Der kommt aber nicht.)

Don Juan befiehlt dem Kasperl, von seinem Vater 50 Dukaten zu fordern. Es geschieht. Er bekommt aber nur 2 Pfennige für 2 Stricke. Don Juan ruft nun selber den Vater. Ermordet ihn.

Kasperl giebt sich für den Stadtwachtmeister aus. Kasperl ist unzufrieden, hat „keine Ruh bei Tag und Nacht", wenig zu essen ꝛc.

II. Akt. Wald, Einsiedler. Kasperl: Der Einsiedler schaut aus „wie's alte Kärnthnerthor." Kasperl ist vor Hunger „wie ein Beichtzettel", Don Juans Magen „knurrt wie ein Spinnrad." Don Juan bringt den Einsiedler um.

III. Akt. Wald. Kasperl macht sich über die Speisereste des Einsiedlers lustig. Wiederum: „keine Ruh" ꝛc. Er wird von Don Juan besänftigt. Der Geist erscheint, warnt; wird eingeladen.

IV. Akt. Wirtshaus. Die Wirtin soll auch ein Nachtlager „g'rechtln."

Zum Schluß fragt Kasperl, warum der Teufel, der den Don Juan geholt hat, so schnofelt. Antwort: weil er von seiner Großmutter auf die Nase ist gehaut worden.

V. Akt. Nachspiel. Kasperl mit seiner Geliebten „Kithikathi". Sie wollen heiraten. Komische Standeswahl. Zum Schluß kommt ein hölzernes Pferd, das Kasperl zu besteigen sucht; wird wiederholt abgeworfen; endlich ab."

Z. 6. E: „Das Stück spielt in Spanien in der Stadt Sevilla und Umgebung.“ Bei Gluck: „Madrid.“

Z. 47. „Donn Alvanso“ meint Don Alfonso; vgl. darüber die Einleitung S. 87.

Z. 171 Nur an dieser Stelle und Z. 177 wird der Name des Bedienten „Philipp“ genannt; das erinnert an Philipin von V und an die stehende Figur des Lipperl auf dem Wiener Theater.

Z. 177 Wie hier unterbricht Don Juan den Diener in E: „Höre, Hans Wurst“.

Z. 188 f. Diese Worte des Bedienten sind nach dem Vorhergehenden nicht begründet und deuten darauf hin, daß Z. 180 etwas ausgefallen sei.

Z. 190 ff. Auch in A tritt S. 703 ein Bote auf; er heißt Lippel, ihm nimmt Don Juan den Brief ab; in den anderen Puppenspielen belauscht Don Juan die Unterredung der Liebenden und hört auf diesem Wege von dem Rendez-vous; vgl. die Einleitung S. 88. Zu dem Motive verweise ich auch auf das Stück „Irrgart der Liebe“, dessen Georg Schröder gedenkt (Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Neue Preuß. Provinzial-Blätter X, S. 407 Anm. und S. 446: „In Actu primo wird ein Jagtgeschrey gemachet und kompt die Rosalinde herauß, gleichsam einem Wilde nacheilend und fängt von ihrer Liebe an zu reden. Darauff findet sich der Graff Hendrich zu ihr, sie entdeckt ihme ihre Geneigtheit und bestimmet eine Zeit, das er zu ihr kommen soll. Dieß hört der Hertzog von Oxfort, bedenket sich kurtz auff eine List den Graff Hendrich fest zu machen, gehet hin zum Könige der Rosalinden Vater, träget ihm Verrätherey vor und bringets so weit, das Graff Hendrich ins Gefängniß muß und an seine stat gehet er hin in den Garten zu Rosalinde bey nacht.“ Also eine sehr ähnliche Situation, wie im Beginne von T.

S. 232 ff. Die Lazzi mit der Leiter hier etwas anders und ausführlicher, als in den Fassungen E und St, wo dergleichen vorkommt, in A und W nichts entsprechendes.

Z. 267 ff. Das Motiv mit dem Zeichengeben und dem Pfeifen hat keine Folgen, was auf eine Lücke hindeutet; vielleicht wurde auch in L zwischen Z. 280 und 281 extemporiert, wie in anderen Fassungen, z. B. in E S. 32.

Don Juan... Wenn Du Jemand kommen siehst, dann giebst Du mir ein Zeichen!

Hans Wurst. Ja dann mache ich halt so: Ha, ha, bst, bst.

Don Juan. So ist's recht. (Ab).

Hans Wurst. Ha, ha, bst, bst!

Don Juan. (Schnell zurück). Hans Wurst, ist Jemand da?

Hans Wurst. Nein, ich habt's nur probirt, ob's so recht ist.

Don Juan. Halt mich nicht auf, Schurke! und gieb Acht, daß ich nicht gestört werde.

Etwas erweitert in A, S. 707 ff.

Don Juan. Wenn Du Jemand kommen siehst, dann giebst Du mir ein Zeichen.

Hans Wurst: So, wenn i Jemand kommen seh', dann muß ich's Euch sag'n?

Don Juan: Ja, dann rufst Du mir.

Hans Wurst: Ja, dann mach' i's halt so: Ha, ha, bst, bst!

Don Juan: Nur, daß ich nicht gestört werde. (Will ab).

Hans Wurst: Jetzt, wann er kommt, so mach i: Ha, ha!

Don Juan: Hans Wurst, ist Jemand da?

Hans Wurst: Na, i hab's nur probirt, ob's recht ist. (Wird dreimal repetirt).

Don Juan: So ist es schon recht, jetzt halte mich nicht mehr auf. (Ab).

In St nichts dergleichen, auch in N nicht an unserer Stelle, dafür später zum Schlusse des zweiten Aktes nach der Einsiedlerscene Lazzi, die zu erwähnen sind, ihre Einfügung hat in N gar keinen Sinn (S. 106 f).

Juan: Wenn jemand Fremder kommt, so lange ich abwesend bin, so pfeifst Du mir.

Kasperl: Ja, so pfeifst Du mir.

Juan: Nein, Du pfeifst mir. Und wenn Du pfeifst, werde ich schnell geloffen kommen. Hast Du gehört! (Ab).

Kasperl: Was, Herr Graf? — Wenn Du pfeifst, werd ich geloffen kommen? Da meint er ja mich. Sakrament, i bitt Ihnen! — Ui je, jetzt is er schon davonghupft. Jetzt sagt er zu mir, i soll ihm pfeifen; aber nit so viel, daß er wenigstens fragen thät: Kasper kannst pfeifen! Na, i hab in mein Leben noch kein Pfiff than. Aus is, wenn Einer kommt! I muß 's rein probirn. — Ffff, pfff, prr! — Oha! A, das geht nit. Hab's eh gwußt, daß 's nit geht. Mir scheint, mir scheint, i muß mehr den Mund gspitzt machen. Huih! — (Er pfeift). Ah, ging nit zwider! (Pfeift). Hab's schon! (Pfeift). Geht schon! (Pfeift.)

Juan (kommt zurück): Wer ist den hier?

Kasperl: Na, wir zwei, sonst Niemand.

Juan: Hast Du sonst Niemanden gesehen?

Kasperl: Hab sonst Niemand gsehn.

Juan: Du hast Niemanden gesehen und Du pfeifst?

Kasperl: Ja, Du pfeifst? Jetzt können S' fragen; aber früher haben S' nit gfragt: Kasper, kannst pfeifen oder nit? I hab mein Lebtag nit pfeifen können. Aus wär's gwesen, wenn da Jemand kommen wär. I hab's müssen probiren.

Juan: Ich verbiete Dir strenge, daß Du mir nicht pfeifst, bis Jemand kommen wird.

So oder ähnlich dürfen wir uns wohl die vermutete Scene vorstellen. Hans Wurst als Wache war eine stehende Scene der improvisierten Komödie; vgl. Anzeiger XIII, S. 92. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne, S. 31 ff. Reuling, Die komische Figur, S. 151.

Z. 272 ff. Ähnlich E, S. 30. „Wollt Ihr vielleicht gar einbrechen und stehlen?" und das Folgende. Ebenso St 787 fast wörtlich gleich E.

Z. 285 f. Wie hier entfernt sich der Diener in den entsprechenden Scenen E, S. 32, St, S. 738, A, S. 708.

Z. 289. Der Ruf: „Helfet, ach helfet, rettet meine Ehre“ nur in St 739, die andern verschiedenes.

Z. 295 f. „Wer untersteht sich, nächtlicher Weile mein Haus zu besteigen?“ E, S. 32. St, S. 739.

Z. 307. „Fahr zur Hölle!“ sagt Don Juan beim Erstechen Don Pietros auch A, S. 708.

Z. 308 ff. Mit diesen Worten Pietros steht L allein, in allen Fassungen spricht Pietro nicht mehr mit seiner Tochter. Es folgt eine Scene zwischen Don Juan und Hanswurst E I, 9, St III, 4, N 93 ff., W? — Die Ordnung von L noch in A. —

Z. 332 ff. Diese Erwähnung des Trauerjahres findet sich in den Puppenspielen nicht, wohl aber bei Da Ponte, worüber Max Kalbeck (Mozarts Don Juan S. X f.) das Nöthige bemerkt hat. Müssen wir hier wirklich Einfluß Da Pontes auf L annehmen?

Z. 360. glinkle glänke, beliebter Witz des Hans Wursts. E 41 „für Euch einen Strick zu kaufen und Euch gingele, gangele den Hals zuzuziehen.“ St 734 „wir sollen uns . . . zwei Strick kaufen und uns gingele, gangele den Hals zuziehen.“ St 752 „Die Bauern . . ., die uns am Krips erwischen und den armen Wurstel gingeli gangeli in der Luft ersticken machen.“ N 104 „klinkl klankl, gar is mit Dir.“

Z. 368. Die Auskunft, mit einer Strickleiter über die Mauern zu entkommen, auch in A 710: „ich werde mich mittelst einer Strickleiter über die Stadtmauer hinunterlassen,“ in E 45 wörtlich ebenso. Auch in anderen Puppenspielen dasselbe Motiv.

Z. 410 ff. In N 98 sagt Kasperl: „Da waren grad welche da, zwanzig Mann in diesen Straßen, dreißig in jenen Straßen.“ Man muß auch an Don Juans Arie bei Mozart in der Scene mit Masetto erinnern Nr. 18: „Metà voi quà vadano, egli altri vadan la.“

Z. 415 ff. Die gewöhnlichen Lazzi des Hans Wursts, wenn er Wache steht.

Z. 424 N 96. „i bin, wer i bin.“ St: 711 „i bin, der i bin und damit Punktum.“

Z. 425 ff. N 96: „Ich glaube, er will mich zum Besten halten. Ich lasse ihn augenblicklich niedermachen.“

Z. 432. Zu vergleichen der Spaß in N 97: „Wer bin denn i nur gschwind? Aha, i weiß schon, ich bin eine ganze Stadt . . . i bin die ganze Stadt selber.“ Wie in L wird auch in N von der Wache Kasperl darauf geholfen, er sei der Stadtwachtmeister. In A ist es Hans Wursts plötzlicher Einfall, sich dafür auszugeben, in St fehlt die Scene ganz, in E treten zwei Gerichtsdiener auf und werden von Don Juan zum Narren gehalten. Diese Scene hat nach Engel, S. 38, als Einlage in Mozarts Oper gedient.

Z. 450 ff. Erinnert sei an N 97 ff. Es ist auch ein beliebter Spaß, daß Unschuldige Schläge mit abbekommen.

Z. 467 ff. Mit „Ja" beginnt der Einsiedler seine Rede auch N 100, und nur hier sagt er jetzt gleich: „Wurzeln und Kräuter sind meine Nahrung und das hellfließende Wasser, was aus den Steinklippen emporspringt, das ist mein Getrank." Auch nur in N: „Noch nie habe ich mich so ermattet ... wie an diesem Tage ... Ich werde mich ein wenig niederlassen, daß meine alten Glieder ein wenig ausruhen sollen."

Z. 476. Dieselbe Einführung in A 712: „Nun, Hans Wurst, sind wir glücklich und ohne alle Gefahr aus der Stadt Barcellona entkommen." In E und St giebt Hans Wurst zuerst eine genaue Beschreibung des Schiffbruches, nachdem schon der Einsiedler des Sturmes gedacht hat. Hans Wurst hält seinen Herrn und Don Juan seinen Diener für tot, bis sie sich finden. Dieses Motiv begegnet auch im Puppenspiele „Almanda, die wohlthätige Fee" bei Engel (IV, S. 62 ff. und zu vergl. ist S. 78 ff.). Schiffbruch auch in „Die bezauberte Insel". (Engel VIII.)

Z. 483. Vgl. A 712: „ein Glück, daß i lügen hab könen und daß die Kerle (von der Wache) recht dumm g'wesen sind."

Z. 490. Beim Anblick des Einsiedlers schreit Hans Wurst auch in E und St.: „ein Bär, ein Bär!" In „Almanda" (Engel IV, S. 60) beim Anblick des Derwisch: „Was ist das wieder für ein alter Waldbär?"

Z. 491. Nur in N 102: „Wenn Du glaubst, daß er schlaft, gehst Du hin und weckst ihn auf;" nur in N schläft eben der Einsiedler auf der Bühne, und in E[2] 73: „Gehe hin und wecke ihn auf."

Z. 492 ff. In „Almanda" fragt der Hans Wurst den Derwisch (Engel IV, 60): „Was seid's denn? seid's ein Manderl oder ein Weiberl unter den Waldteufeln?"

Z. 496 ff. Wie hier hält sich Hans Wurst den Einsiedler vom Leibe. E 49 und St 745: „Ich bin Dein Freund nicht!"

Z. 498 ff. Die Lazzi mit dem Eremiten kehren in allen Don Juan-Spielen wieder E 49, St 745, E[2] 73, N 102 ff., nur A nicht Entsprechendes. Vgl. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele II, S. 299 ff., Anzeiger XIII, S. 62 ff., 71. Im Allgemeinen europäischen Journal (November 1796, S. 189 ff.) steht ein Bericht über die Aufführung des Don Juan am 7. Oktober 1796 in Prag „nach dem Italienischen mit Mozartischer Musik," da heißt es: „Daß die Übersetzung nicht ängstlich nach dem Original gebrechselt seyn darf, versteht sich ohnehin, aber warum solche läppische Zusätze, wie z. B. die Eremitenszene mit den Galleriepossen?

Leporello (hier im Stücke Franz umgetauft). Wer bist Du?

Eremit. Ich bin ein Eremit.

Franz zum Don Juan. He Victoria! itzt haben wir gewonnen! Das ist der Bruder Krebit.

Oder:

Franz. Wovon ernährst Du Dich?

Eremit. Von Wurzeln und Kräutern.

Franz (schaudernd). Hui — der frißt nichts als lauter Fußvolk und Reuter, — fade Späschen, die ehemals in Kreuzerbuden ihr Glück zu machen pflegten. Auch gefällt uns der Ausgang im deutschen Stück: wo Don Juan in die Hölle geschleppt wird, nicht so ganz, wie im Original, wo noch ein moralischer Schlußchor folgt. Das erste verrät zu viel Nachahmung an die weiland berühmte Faustiaden, wo man die Teufel nicht genug beklatschen konnte, wenn sie recht höllenmäßig den armen Faust in seiner größten Attitude der Verzweiflung packten und triumphierend davontrugen."

Z. 512 ff. Wie hier verrät der Diener seinen Herrn bei Molière.

Z. 521 ff. Die Reden stimmen nicht ganz, der Auftrag lautet anders als die Ausführung. Das ist wieder ein Zeichen, daß wohl extemporiert wurde.

Z. 539 ff. Die Warnung ebenso in N 104.

Z. 543. Statt „Gott" würden wir wegen der folgenden Wortverdrehung „Himmel" erwarten.

Z. 547. „Schimmel" für Himmel sagt der Hans Wurst oft. Vgl. z. B. E 39: „in's Schimmels Namen", St 735 ff.: „wenn ihn der Schimmel, ach der Himmel, will ich sagen, nicht besser kennt."

Z. 555. Vgl. A 712 ff.: „Der Himmel hat mir dieses Kleid angelegt, und ich behalte es bis in den Tod."

Z. 558. Wie in L wird der Eremit erstochen, A 713, E² 74, U 763, W.

Z. 588 ff. Vgl. St 748: „Ich kann den Mörder und Ehrenschänder nicht antreffen" und das Weitere. — Nach dem Wege fragt Philippo nur in L, in den anderen Fassungen A, St und E² nach den Flüchtigen; in E eine ganz andere Einführung, in N und W fehlt die Scene mit Philippo ganz.

Z. 601. In E² 75 sagt Don Juan mit „verstellter Stimme": „Mein Herr ich bin ein Eremit und befinde mich schon achtzehn Jahre in dieser Einöde."

Z. 616 ff. Vgl. St. 748, auch die Fassungen E² und A haben dieses Motiv.

Z. 637 f. Vgl. E² 75: „Wenn man sein Gebet verrichtet, so muß man sein Schwert ablegen, man verrichtet sein Gebet andächtiger," und früher: „Man soll aber nicht Böses mit Bösem vergelten, fallt lieber auf Eure Knie und fleht Gott an, denn des Himmels Zorn entgehen sie nicht."

Z. 651 ff. Vgl. A 714: „Verdammter Nebenbuhler! erkenne in mir den Don Juan, den Du der Gerechtigkeit hast überliefern wollen! (Ersticht den Don Philippo)."

Z. 665. Ebenso fällt Hans Wurst über Don Philippos Leichnam in E 53, A 714 und St 749.

Z. 668 ff. Der Aufschluß ebenso in E 53, A 714, St 749.

Z. 678 ff. Vgl. A 714: „er ist mir in meine Klinge gelaufen", E 53: „er lief mir in die Klinge".

Z. 685. Der Auftrag, Don Philippo zu begraben, ebenso in E 53, A 714, St 749.

Z. 686 ff. Hier sind die Lazzi mit der Leiche Don Philippos nur angedeutet; in E 54 heißt es gleichfalls: „Er schleppt den Philippo in die Coulisse. Extempore." Solche Lazzi beliebt, vgl. „Andraschek und Juratschek" bei Engel V, S. 56: „Hans Wurst macht seine Lazzi mit dem Todten und schleppt ihn in die Coulisse."

Z. 707. Hier wird Don Philippo der „Schwager" Don Juans genannt; im Personenverzeichnis erscheint er als sein „Bruder", im ganzen bisherigen Verlaufe des Stückes aber stets nur als sein „Nebenbuhler"; es findet sich nicht die geringste Andeutung eines verwandtschaftlichen Verhältnisses. Und dies ist auch das Ursprüngliche. Von den Puppenspielen erwähnt nur N den „Bruder" Don Juans als seinen Nebenbuhler; in E[2] 70 setzt sich Don Juan allerdings in Gegensatz zu seinem Bruder: „Ich will mir die Welt ansehen, ich will nicht ein solcher Ofensitzer werden, wie es mein sauberer Bruder ist", damit meint er aber keineswegs Don Philippo, denn dieser ist nach dem Personenverzeichnis „ein spanischer Kaufmann", Don Juan dagegen der Sohn Don Alvaros, eines „spanischen Edelmanns". — „Schwager" in Z. 707 kann also nur der Dialektausdruck und die Angabe Z. 12 muß späterer Irrtum sein.

Z. 720 ff. Mit diesem Monologe der Wirtin steht L allein; zu vergleichen ist das Puppenspiel „Der verlorene Sohn" (Engel II, S. 18), da sagt die Wirtin: „Ach, ich Unglückliche, was fang' ich an, da mir all' mein Bier und meine Speisen verderben, die ich mir eingelegt habe; ja, ich bin recht betrogen worden; denn man rühmte mir diesen Gasthof als den besten in dieser Gegend, daß kein Tag vergehe, wo nicht Fremde ankommen werden; aber seitdem ich ihn bewohne, sind sehr wenig Gäste, noch viel weniger Fremde in dieses Haus gekommen. Jetzt muß ich auf andere Mittel denken, bevor ich in die Gantung komme. Ich habe zwar schon einige Leute auf der Seite, auf die ich mich verlassen kann. Wenn ein Fremder kommt, der Geld hat, so will ich mich seiner Barschaft bemächtigen . . ."

Z. 730 ff. Das Auftreten des Hausknechts nur in L. Über die Erwähnung der Hochzeit vergleiche man die Einleitung, S. 91 f.

Z. 784. Vgl. A 715 und E 57: „Um Vergegebung, ist sie Wirtin oder Wirtshaus?"

Z. 793 ff. Die Lazzi mit den Stockwerken in A 717 f und E 60 f.

Z. 832. Dasselbe wird bestellt N 110.

Z. 841. ff. Wie hier verrät Hans Wurst seinen Herrn der Wirtin gegenüber fast durch seine Naivetät in A 719, beliebter Spaß.

Z. 853. In St 752 die scenische Angabe: „Gottesacker. Eine Statue zu Pferd. Eine Grabschrift . . ."

Z. 894. Vgl. die Grabschrift in E[2] 78:

Don Pedro ruhet hier,
Eine Pracht und Adelszier,
Ermordet durch Don Juan;
Rufet hier um Rache an.

L war Vorbild dafür. In den anderen Puppenspielen ist die Inschrift kurz, E 56 und St 754: „Hier ruhet — Don Pietro — ermordet von — Don Juan — und ruft ihn zur Rache", oder fehlt ganz A und N.

Z. 988. Vgl. E 61: „Die Hochzeitsgäste sind fortgegangen."

Z. 1011. Die Lazzi mit dem Einschänken und Austrinken sind beliebt. Vgl. Reuling, Die komische Figur, S. 48.

Z. 1031. Vgl. A 722 vom Salat: „Er ist zu rauh, es ist zu wenig Fett daran."

Z. 1034 ff. Die Lazzi mit dem Klopfen in E 62 und A 722 etwas anders; in E: „(Man hört starkes Klopfen).

Don Juan. Hans Wurst, wer hat gepocht?

Hans Wurst (ruft:) Wer klopft da?

Eine Stimme (von außen). Eine Jungfrau von 180 Jahren. (Vgl. Engel IV, S. 68, „eine Jungfrau von hundert und dreißig Jahren").

Don Juan (lacht.) Diese laß nur draußen stehen".

Beim zweiten Klopfen bereits schaut Hans Wurst hinaus. In A ähnlich, nur auf Hans Wursts erste Frage: „Wer klopft" die Angabe: „(Nix, nix. Zweimal)." In E[2], 76 wieder anders:

Don Juan. Sieh nach, wer da pocht.
Casperle. Wer da!
Geist (von außen). Ich bins.
Casperle. Gnäd'ger Herr, ich bins.
Don Juan. Das sehe ich, daß du es bist.
Casperle. Na, er sagte es doch. (Es pocht zum zweiten Male.)
Don Juan. Ich frage dich, wer da ist?
Casperle. Potz Element, wer ist da?
Geist. Ich bin es.
Casperle. Ich erfahre weiter nichts, als: ich bin es.
Don Juan. Willst Du mich foppen? (Es pocht zum dritten Male.)
Don Juan. Zum letztenmal, sieh nach, wer da ist."
Jetzt erst erscheint der Geist.

Z. 1059. Vgl. E 63 und A 723: „Don Juan, Du siehst, daß ich als Schatten noch meine Cavaliersparole zu halten weiß."

Z. 1069. Vgl. E 63 und A 723 (N 115 ff): „Ich bin nicht gekommen, irdische Speise zu essen, sondern um Dich mit der ewigen zu erquicken."

Z. 1112. Vgl. N 114: „I iß nix. I werd mit so einem zaundürren Ding essen! Wer weiß, wie viele Wochen der nix gspeist hat. Der fangt zu essen an und frißt uns auch noch auf mit Schüssel und Teller."

V. 1118 ff. Komisch wird ein Wirt für seine betrügerische Rechnung bestraft in dem Puppenspiel „Christoph Wagner“ bei Engel V, S. 26 f; hier verwandelt sich das unrecht erworbene Geld in Feuer und verbrennt den Wirt.

V. 1160. Auch in St 757 und A 723 geht Hans Wurst vor der Unterredung mit dem Geist ab.

V. 1162 ff. Vgl. St 757: „Nun, Don Pedro, ich bin auf Deine Einladung erschienen, wo sind denn die Gerichte, womit Du mich beehren willst?“ A 723 ff. „Du siehest, daß ich zugegen bin.“

V. 1180 ff. Vgl. N 117: „Sag mir, Vater, was findest Du auf der Welt Edleres über einen frischen, fröhlichen Mut!

Geist: Nach dem Tode selig zu werden,
Das geht über alles Geld und Gut.
Juan: Jetzt bin ich in großen Ehren.
Geist: Später wirst Du Demut lernen.
Juan: Nun sitze ich dem Glück im Schoß.
Geist: Du wirst noch werden nackt und bloß.
Juan: Sind meine Kleider nicht von Seiden,
Ist mein Leib nicht trefflich fein?
Geist: Moder wird Dich noch bekleiden,
Die Würmer Deine Gäste sein.
Juan: Hat doch Jeder ein Auge auf mich!
Geist: Gott über uns verachtet Dich.
Juan: Jeder strebt nach meiner Gnad,
Geist: Endlich ist die Zeit, bis man Deine Seele vor Gerichte lad.

V. 1195. Die Erwähnung der „Kindespflicht“ ist auffallend, weil sie sich auf nichts in unserem Drama bezieht.

V. 1220 ff. Statt dieser Verse hat E 66 die folgenden:

O Schrecken, Angst und Pein,
Ich kann hier nicht mehr fort!
Soll ich verlassen sein
An diesem bösen Ort?
Verfluchte Lust der Welt,
So ich zu viel genossen,
Der trotz'ge Sünder fällt,
Wird ewig nun verstoßen!
Wer wird mir Gnade geben
Auf ein so boshaft Leben?

Der Himmel ist gerecht,
Er sah mein schlecht Ergehen,
Ich war des Teufels Knecht
Und wollt' es nicht verstehen;
Die Warnung schlug ich aus,
Nun kommt der Rache Graus!
So komm denn, Teufelsgeselle,
Und stürz' mich in die Hölle.
Hilf! — Höllenschlünde öffnen sich
Und meine Thaten richten mich!

Nahe damit verwandt ist St 758 ff, aber als Prosa gedruckt:

Schrecken, Angst und Pein,
Wo soll ich mich hinwenden?
Soll ich verlassen seyn
An aller Orten und Enden?

O, du verfluchte Lust,
So ich auf der Welt genossen,
Jetzt muß ich mit Verdruß
In die Hölle seyn gestoßen;

Doch Schöpfer, du bist gerecht,
Du siehst mein schlecht Ergehen,
Ich war des Teufels Knecht
Und wollt es nicht verstehen,
Darum kommt die billige Rach,
Die mich schlagt in den Abgrund nieder,
Dort leid ich ewige Schmach,
Unendliche Pein der Glieder,
Darum kommt heran,
Ihr Teufelsmordgesellen,
Und stürzet Don Juan
In den Abgrund der Höllen.

Es folgt in St noch eine Scene:

Engel: Don Juan, dich bekehre,
Weil es noch heute heißt,
Daß der Himmel dir gewähre,
Einen guten frommen Geist;
Falle nieder auf die Kniee
Und rufe den Himmel an,
Mit Buß und Reue siehe,
Was du Böses hast gethan;
Der Himmel wird sich deiner Erbarmen,
Dich aufnehmen in seine Armen. (Ab.)

Don Juan (verzweifelnd).
Ach, wer wird mir Gnade geben,
Auf ein so boshaftes Leben;
Hier ist keine Gnade zu hoffen,
Weil das Laster zu viel getroffen.
Darum kommt, ihr Furien, kommt,
Und stürzet mich in den Abgrund.

In E[3] 80 lauten die Verse:

Verfluchte Lust der bösen Welt,
Wie bald bist du vergangen,
Die Anmuthsrose welkt und fällt,
Die Dornen bleiben hangen.
Verfluchter Trieb, der mich verführt
Und meine Wohlfahrt hat zerstört.
Weh Dem, der mich verführet.
Die Fröhlichkeit ist nun dahin
Und Höllenflammen in meinem Sinn,
Kein Kühlen wird verspüret.
Ich schmecke nun nichts mehr von dir,
Du süßes Gift der Lüste;
O, daß ich nur die Wirkung nicht
Selbst in mir fühlen müßte.
Langwieriger Schmerz,
Wie wird mein Herz
Durch dich so sehr zernaget.
Kein Bosheitsfeuer brennt nicht mehr;
Wenn nur der Höllenbrand nicht wär,
Der mein Gewissen plaget!
Verflucht sei Der, der ein Gewehr
Zum Vatermord mich lehrte;
Du Höllenschlund, jetzt öffne dich
Und deine Glut verschlinge mich.
Lohn' mich nach meinen Thaten.
O Jünglinge!
Spiegelt Euch an meinen Leiden;
Die Blutschuld folgt.
Auf Rachsucht folgen Bosheitsfreuden.
O seht, so viel hab' ich erworben,
O seht, so viel hab' ich verdient,
Daß ich auf ewig bin verloren,
Daß ich auf ewig bin betrübt!

Die Aehnlichkeit des Schlußmonologs im Don Juandrama mit jenem des Faust kann nicht geleugnet werden. Ich will keine Citate bringen, möchte nur einer Parodie des Faustmonologs gedenken, weil sie bisher, soviel ich weiß, unbeachtet blieb. In Philipp Hafner's Lustspiel „Die reisenden Komödianten oder der gescheide und dämische Impressario" (Gesammelte Schriften

Wien 1812 I, S. 112 ff.) läßt der Impressario dem Bürgermeister von Merlü **einige** Proben durch seine Schauspieler vortragen; zuerst sagt er zu Melambus: „Allo Melambus, geh, agire einige Verse aus der Komödie, in welcher die Verzweiflung des Doktors Faust enthalten ist, und welche wir vor einigen Jahren zu Nowa Zembla aufgeführet haben. . . .“

Melambus (zieht seine Kleider aus, und fängt in der größten Verzweiflung folgende) Reime an):

Ach Unglücks voller Faust! So bist du denn verloren?
Und zwar in Ewigkeit? O donnervolles Wort!
Ach! Warum bist du doch von einem Weib gebohren?
Warum von keiner Katz? So müßtest du nicht dort
In Plutons Schwefelreich wie eine Spansau braten —
Doch schreckt die Höll mich nicht, so grausam sie auch ist,
Mich schreckt die Wunde nur, die für die Lasterthaten
Mir der Gewissensschab in meinen Herzpelz frist.
Auf, Erde, spalte dich, verschling mich Ungeheuer!
Trifft mich kein Donnerschlag? Will Niemand Henker seyn?
Der Ofnerwein ist mir ein wenig allzu theuer,
Sonst söff ich meinen Tod durch seine Stärke ein.
Doch ach, vergebner Tod, ich sterbe nach dem Sterben,
Mein Lebensende macht den Anfang meiner Qual;
Verderb ich zeitlich, muß ich ewig erst verderben —
Ich muß mit g'sundem Leib in's höllische Spital.
So freßt, ihr Teufel, denn das Mark aus Sündenknochen,
Reißt die verdammte Seel von dem verfluchten Leib —
Was wird man auf die Nacht mir in der Höll heut kochen?
Der nagend böse Wurm kocht mir zum Zeitvertreib
Ein Sünden-Eyerschmalz mit dem Gewissens-Zwiebel —
Die Hölle öffnet sich — wie wird es mir ergehn —?
Ihr Freunde! gute Nacht! — ich förcht, — es wird mir übel.
Lebt wohl! — ich hoff die Ehr euch bald bey mir zu sehn. (Gehet ab.

Impressario (zum Bürgerm.): Nun, wie gefällt Ihnen dieses?
Bürgermeister: Sehr wohl, sehr lächerlich.“

Z. 1248. Auffallend ist die Anspielung, daß er „nicht einmal hat dem Vatter Blut geschont“; das würde zu deuten sein, daß auch in L die Scene mit der Ermordung des Vaters gestanden habe, vgl. darüber die Einleitung S. 88 ff. und S. 150.

Nachtrag.

Z. 157. Ein Stück von Lipperl's Rolle hat sich mitten unter den Rollen zu „Hunrich und Heinrich" gefunden; es setzt eine etwas andere Einteilung des ersten Aufzugs voraus, denn mit dem Stichwort: „entschuldigen" (Z. 155 f.) hebt in dieser Handschrift an:

Sechster Auftritt.

Lipperl allein.

Es ist ein altes Sprichwort: Die Gewohnheit ist eine eiserne Pfaid, das spühr ich an meinen Herrn: von jugend auf hat er das Blut vergüssen gewohnt, und itzt will er es nicht mehr lassen. Seinen Vatter hat er ganz ehrlich in die andere Welt geschickt, und zwar mit lauter Reson (den wie er sagt: so hat sein Herr Vater Karl immer große Kopfschmerzen gehabt, diese nun zu verthreiben, hat er ihm zum Schwitzen eingeben, und dieses Schwitzpulver hat ihn das Leben kost) des alten Petl sohn, weil er an Seitenstich gelitten, hat er ihm die Hauptader gelassen, und an dieser Aderlaß hat er auch eine Radradi in der andern Welt gesucht, weil ihm Spanien zu eng worden, ohne dem, was er sonst hin und wieder aus den Weeg geräumt. Mithin das Masakriern bey ihn schon zu einem Handwerk worden. Ich glaube, er bildet ihm ein, es muß alles umgebracht werden, was nicht nach seiner Phandasie leben will. Er mag schlaffen oder wachen, so ist sein ganzer Dicsurs [sic] von Masakrieren, Alle Augenblück hört man von ihm: Du Hund, ich stech Dich Todt, Du Kanalie! ich brich Dir den Hals, Du Bestie, ich erwürge Dich, ich bring Dich um, ich durchbohre Dich. Ich müßt beym Teufel alleweil in Sorgen seyn um mein junges Leben zukommen Sakrament! wenn itzt der alte Petl haim kimt, und innen wird, daß er seinen Sohn masakriert, da wirds wild zugehen wollen, wenn wir nicht miteinander aufgehengt werden; so geschiehts ihm gewiß allein. Er hat mir aber befohlen, wenn die Audienz vorbey ist, daß ich ihn abhollen und nach Hause führen sollte, muß also geschwind gehen, und ihn aufsuchen, denn wenn ich ihn zu lang warten liese, möcht er wohl gar grandig werden, und mich niederlegen, daß ich nicht mehr aufstehen könnte. Geschwind gehen, geschwind.

Hierauf folgt als „Neunter Auftritt“ mit dem Stichworte: „**in daß werk sezen**“: **Lipperl** mit einer Laterne, der Monolog Z. 161 ff; er ist unverändert, nur steht nach Wirthshäusern, Z. 164 noch: Lacerethäusern, nach Wachthäusel, Z. 165 noch: **Bordellhäusern** und statt Ägäheuslen: Gaghäuseln ꝛc. Die Rolle **ist** von einer anderen Hand geschrieben als das Soufflierbuch.

Inhalt.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Jena.

IV.

Jakob Zeidler: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.

Hamburg und **Leipzig**

Verlag von Leopold Voß

1891.



Studien und Beiträge

zur

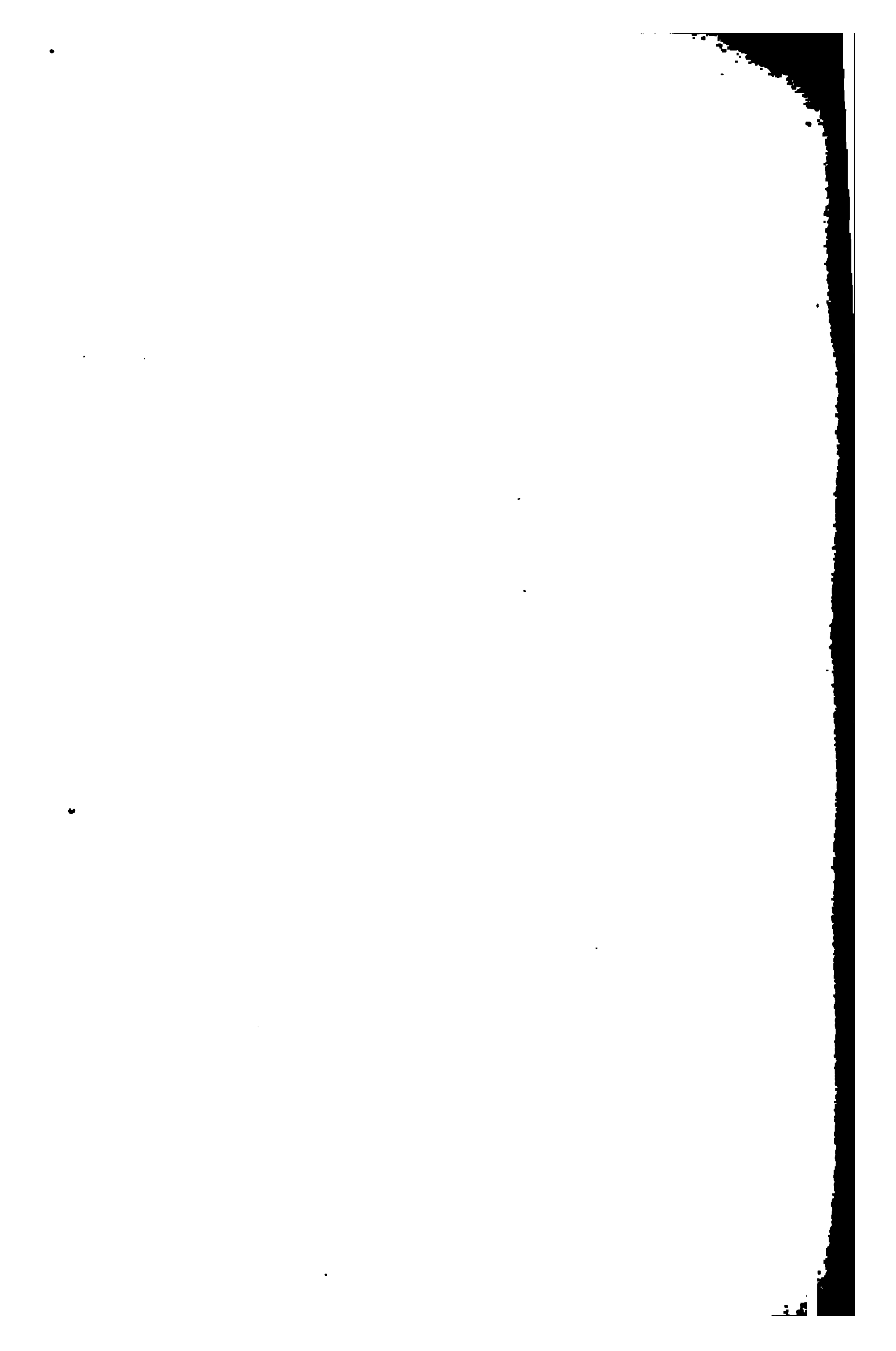
Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.

Von

Jakob Zeidler
Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens.

I.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1891.





Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben von:

Berthold Litzmann.

IV.

Studien und Beiträge

zur

Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.

Von

Jakob Zeidler

Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß

1891.

Printed in Germany

Dem Andenken
meiner lieben Mutter
gewidmet.



Inhalt.

1.

Zur Einleitung.

Die Litteratur der Gesellschaft Jesu hat im Laufe der Zeiten die verschiedenartigsten Beurteilungen erfahren. Die Aufklärungsepoche schüttete das Kind im Eifer des Kampfes völlig mit dem Bad aus, und ihr Rufer im Streit, Friedrich Nicolai, sprach den Jesuiten in seinem rationalistischen Bagatellverfahren so ziemlich in Bausch und Bogen gesunden Verstand und wahren Geschmack ab und fertigte Dichter wie Balde mit dem Prädikat „elende Versemacher" und ihre Produkte mit seinem Lieblingswort „extradumm" ab.[1] In Wahrheit haben die Jesuiten, wie andere Menschenkinder, den Geschmack ihrer Zeit und ihres Landes, beeinflußt durch die Tendenzen des Ordens und die Unterrichtsmethode seiner Kollegien. Starke Tradition, die lateinische Sprache, die gleiche Weltanschauung giebt ihren Litteraturprodukten so gut wie den Erzeugnissen der Humanisten einen gewissen internationalen Charakter. Auf dem humanistischen Unterrichtsprinzip Sturms beruht in den Hauptpunkten und dem letzten Ziele, der „Imitatio", auch der Lehrplan der Jesuiten.[2] Hier wie dort herrscht in letzter Linie ein bloß formales Ideal, die Ausbildung eleganten lateinischen Stils in

---

[1] Vgl. Fr. Nicolai, Beschreibung einer Reise u. s. w. Bd. IV. S. 561 ff. und s. Beilagen S. 29 ff., 47 ff. Zur Litteratur über den Orden vgl. J. Zeidler, Schauspielthätigkeit der Schüler und Studenten Wiens. Progr. Oberhollabrunn 1888 S. 30 f. Anm.

[2] Vgl. Laas, Die Pädagogik des Johannes Sturm, historisch und kritisch beleuchtet. Berlin 1872.

Rede und Schrift. Da diese Schule jedem Studierenden das Dichten zur Pflicht machte, rief sie eine Unzahl von Poetastern hervor, welche Phrasen und Wendungen der Alten zusammenleimten, nach den Regeln einer rhetorischen Permutations- und Kombinationstechnik veränderten, umschrieben, erweiterten und auf diese Weise pomphafte Carmina zu Tage förderten. Im Grunde haben wir es hier mit einer gelehrten Meistersängerei zu thun, welcher im Laufe der Entwickelung der wahre Begriff der Poesie ebenso verloren ging, wie der bürgerlichen. Der Lorbeer einer großen Anzahl gekrönter Dichter ist auf einem mühseligen „Gradus ad Parnassum" errungen worden und riecht welk und dürr nach dem Herbarium von Rhetoriken und Poetiken. Mitunter greift aber ein echter Dichter in die Lyra der Alten und weiß ihr neue und eigenartige Töne zu entlocken. Dies gilt aber für die Jesuiten und Klosterleute so gut als für die Humanisten. Der Apostel unseres Humanitätszeitalters, Johann Gottfried Herder, der eigentliche Begründer historischer Litteraturbetrachtung, hat auch hier zuerst den richtigen Ton objektiver Würdigung gefunden. Er setzt Jakob Balde ein Kenotaphium und bedauert, daß „eine litterarische Geschichte der Jesuiten mit einem parteilosen Urteil über das Ganze nach Beschaffenheit der verschiedenen Zeiten und Gegenden, in denen die Gesellschaft blühete", noch nicht geschrieben sei. In allen Feldern der Litteratur spricht er dem Orden „talentreiche und verdiente Arbeiter" zu. „Lateinische Dichter zumal" — meint er — „hat die Gesellschaft in großer Anzahl, fast in jeder Gattung der Dichtkunst, fast auf allen Stufen des Werths und Unwerths hervorgebracht, die sich dann auch nach Ländern und Zeiten unterscheiden."[1]

Was Herder 1795 vermißte, wurde bis heute in seinem umfassenden Sinne nicht ausgeführt und dürfte noch lange ins Gebiet der frommen Wünsche gehören. Kein Zweifel — wir haben es hier mit einer auf fremden Stamm gepfropften, zum großen Teile von Haus aus totgeborenen Litteratur zu thun, deren Bedeutung für uns mehr auf dem Felde der Kultur- als der Dichtungsgeschichte liegt. Für das Verständnis des geistigen Lebens der katholischen

[1] Herder, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von B. Suphan. 27. Bd. S. 208 f.

Länder wäre eine historische Betrachtung dieser Litteratur jedenfalls von großem Werte. Die deutsche Forschung wendet sich immer mehr dem Studium der humanistischen Litteratur zu, begreiflicherweise der jüngeren Schichte derselben. Auch die ältere Schicht ist von großer Bedeutung, und mit ihr hängt die Kloster- und Jesuitenlitteratur innig zusammen. Soll die deutsche Kulturgeschichte nicht auf einem Bein stehen, so darf sie auch dieser nicht vergessen. Gelehrte, welche sich mit den Entwickelungen von Österreich, Bayern und dem übrigen Süddeutschland beschäftigen, empfinden auch immer und immer wieder die Notwendigkeit eines eingehenderen Studiums der poetischen und gelehrten Litteratur der Jesuiten und Ordensleute. Mögen die einzelnen Produkte häufig recht abgeschmackt und zopfig, mitunter als leere Quisquilien erscheinen: sie sind dennoch Belege für geistiges Schaffen und Genießen, bisweilen für recht verborgene Winkel, die völlig abseits vom großen Strome deutschen Bildungsganges lagen. Generationen auf Generationen, welche in Ordensschulen ihre Jugendbildung empfingen, entwickelten ihre Geistesform unter dem Einflusse dieser Anregungen und pflanzten sie weiter fort in die verschiedensten Kreise des Lebens und Wirkens. Die österreichische Litteratur- und Theatergeschichte — zum Beispiel — von Wolfgang Schmelzl bis herauf zu Robert Hamerling[1] kann eines Hinblickes auf die Klosterschule nicht entbehren. Unsere Väter und Großväter noch wuchsen im Bannkreise dieser Schule auf, und unbewußt walten besonders in den Schöpfungen der Kunst die Elemente, welche als Erbe von Generationen der Seele des Künstlers eingeboren sind. Manches, was in Grillparzers Eigenart den Norddeutschen fremdartig anmutet, stellt sich als Atavismus aus Altösterreich dar.[2] Von den Zauberspielen des Leopoldstädter Theaters hat des Dichters Genius die ersten nachhaltigen Anregungen erfahren. Von hier spinnt sich der Faden über die Kasperliaden zurück zu den Hanswurstiaden und Burlesken der Prehauser und Stranitzky. Hinter

[1] Vgl. Robert Hamerling, Stationen meiner Lebenspilgerschaft. Hamburg 1889. S. 8 ff. u. 49 ff.

[2] Vgl. J. Zeidler, Die Elemente von Franz Grillparzers Weltanschauung und dichterischer Eigenart. Feuilleton der Wiener Zeitung 1890 No. 16, 17 und 18, besonders No. 17, Sp. 3 ff.

den hanswurstischen Sittenpredigern erhebt sich die Gestalt des Augustinermönches Abraham à St. Clara, dessen Schriften, wie Werner nachgewiesen hat, von dem Salzburger Riepel vielfach benutzt wurden. Auch Jesuitenkomödien kenne ich, welche ihr „Argumentum“ aus Abrahamischen Schriften entnehmen. Damit kommen wir aber in die Epoche zurück, in welcher neben Italienern und später Franzosen die Jesuiten als unbestrittene Maîtres des plaisirs am Wiener Hofe wirkten.[1] Weit über die Schulstube hinaus gewannen ihre prunkvollen Aufführungen Teilnahme, und Festspiele und Opern anderer Kreise weisen vielfältig Form und Charakter des Jesuitendramas auf. Durch die marianischen Genossenschaften fand die Einwirkung in breite Schichten der Gesellschaft Eingang. Was freilich früher so sicher über Stranitzkys Verhältnis zu den Jesuiten erzählt wurde, konnte vor der Kritik nicht bestehen;[2] aber die Thatsache einer Verwandtschaft zwischen der Jesuitenkomödie und dem alten Wiener Volkstheater in Komposition und Weltanschauung fällt jedem auf, der sich mit beiden Erscheinungen beschäftigt hat. Die Neigung zur Allegorie, die häufige Verwertung von Träumen und Visionen, Einsiedler, Zauberer und Magier, die Verbindung von antiker Mythologie und Wunderwelt mit realen und historischen Zuständen, das tiefgefühlte „an Aschen“ und andere Elemente, welche das Wiener Märchendrama charakterisieren, sind auch der Jesuitenkomödie eigentümlich.[3] Wenn auf dem Volkstheater immer wieder die Figur des Koches erscheint, und wenn der Küchenjunge in Grillparzers Leon in „Weh dem, der lügt“ seine poetische Verklärung erfährt: darf man doch erwähnen, daß Koch und Küchenjunge typische Figuren der Piaristen- und Jesuitenkomödie sind und daß „altercationes“ zwischen Koch und Küchenjunge sehr häufig

---

[1] Vgl. J. Zeidler, Über Feste und Wirtschaften am Wiener Hofe während des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. (Jb. d. österr. Ges. vom weißen Kreuze 1890.) S.-A. S. 2 ff.

[2] Vgl. R. Maria Werner, Der Wiener Hanswurst. Wiener Neudrucke Konegen 1886. I. Tl. S. IX f. ebd. II. Tl. S. VI ff., XII, XVII. — Vgl. Nicolai, a. a. O. IV. 567 ff.

[3] Vgl. J. Zeidler, Der Traum ein Leben. (Ein Beitrag zur Wiener Theatergesch.) Feuill. d. Wiener Zeitung 1887 Nr. 176—179.

in derartigen Stücken vorkommen.[1] Ob das alles aus einer oder der anderen Jesuitenkomödie ins Volkstheater übergegangen ist, weiß ich nicht: aber aus der gleichen Atmosphäre hat es seinen Ursprung genommen. In Predigt und Theater, bei Prozessionen und in der Malerei, in Traktaten, Volksschriften und Legenden prägten die Jesuiten ihre Weltanschauung der Geistesform des Volkes auf. Bezeichnend ist es gewiß, daß neben den Zauberstücken des Volkstheaters, neben Ritter- und Räuberromanen auch die Märtyrergeschichten des P. Kochem die jugendliche Phantasie Grillparzers befruchtet haben.[2] Der Nachweis bewußter Entlehnung aus Werken von Vorgängern, die Erkenntnis unbewußter Reminiscenzen in den Schöpfungen eines Dichters sind gewiß ungemein wertvoll; viel wichtiger halte ich aber die Bloßlegung der psychologischen Grundlagen, durch welche die Werke des Genius zusammenhängen mit dem Wesen der Volksseele des Stammes, welchem er angehört. Lassen sich die Zusammenhänge auch nicht immer auf den ersten Griff mit lückenloser Sicherheit feststellen: es genügt, zuerst die einzelnen verwandten Elemente nebeneinander gestellt zu haben. Der weiterschreitenden Forschung wird in vielen Fällen die Verknüpfung der Einzelglieder zur Kette gelingen. In dieser Absicht gilt es, die Regesten des geistigen Lebens zu sammeln und zu sichten, ohne Rücksicht auf ihren größeren oder geringeren ästhetischen Wert, wie in den Urkundensammlungen der Historiker ein einfacher Kauf- oder Tauschvertrag Platz findet neben Dokumenten schwerwiegendsten historischen Gehaltes. Der Spott über Neudrucke alter Scharteken ist ebenso wohlfeil als unvermögend, die Wissenschaft abzuhalten von dem Streben nach Vervollständigung des Materials, welches nun einmal notwendig ist, um wirklich Bild und Verständnis abgelaufener Epochen und fertiger Gestalten zu gewinnen. Psychologische Vertiefung des gefundenen Materials ist gewiß notwendig, aber aprioristische und rationalistische Kon-

---

[1] Vgl. J. Zeidler, Die Parodie auf der Wiener Volksbühne am Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts. Jahrb. der Stadt Wien. Herausgegeben von Dr. K. Glossy. 1889.

[2] Vgl. Grillparzer, Selbstbiographie. Sauers Ausg. Cotta 1884. XV. B. S. 11.

struktionen aus dem Nichts sind weder philosophisch noch historisch. Als Regesten zur Geschichte des geistigen Lebens habe ich mir auch die folgenden bescheidenen „Beiträge und Studien zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas“ gedacht. Aus der Art des Materials erwuchs mir von selbst die Verbindung von Beiträgen und Studien. Ich kenne eine sehr große Anzahl von Ordensdramen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands und Österreichs, mit deren Abdruck ich einen starken Band füllen könnte, weiß aber anderseits, daß dies nur die spärlichen Abfälle einer viel reicheren Tafel sind. Ein eigentliches Abschließen ist hier, wie überall, wo es sich um die Masse der Theaterlitteratur handelt, nicht möglich. Mit einer bloßen Titelsammlung scheint auch nicht viel gewonnen zu sein. Hinweisung auf den Inhalt, Angabe einzelner Partien wie bei Reinhardstöttner[1] ist jedenfalls notwendig.

Jeder Tag kann eigenartiges Neues bringen; gerade darum scheint mir aber ein kahler Abdruck völlig unthunlich. Soll im Wuste des Gebotenen nicht jeder Überblick verloren gehen, so mag sich jeder bemühen, aus dem Umkreis seiner Kenntnisse das Zusammengehörige zu verbinden und auf die Herausarbeitung des Typischen hinzustreben. Nicht jeder Schund, welchen man kennt und findet, darf und soll vollinhaltlich abgedruckt werden; denn wir haben Theaterstücke vor uns, welchen nur als Masse kulturhistorische Bedeutung zukommt. Sie sind Frucht und Ausdruck der eigenartigen Schul- und Wissenschaftspflege der Jesuiten- und Klosterkollegien, ruhen auf einheitlicher Weltanschauung und zeigen überall die Spuren langjähriger Tradition. Einzelne Motive und Scenen kehren — oft wenig verändert — wie Variationen ein und desselben Themas fast ständig wieder. Mit Veränderung der Namen könnte man ganz gut einzelne Scenen willkürlich aus einem Stück ins andere schieben, ohne die geringste Störung hervorzurufen. Besonders die komischen Charaktere, zumeist terentianisches und plautinisches Erbe, lassen sich überall leicht unterbringen. Ich vermute, daß sich die Lehrer, welche pflichtgemäß zur Aufführung

[1] Münch. Jahrb. 1890.

und Verfassung von Dramen verhalten, aber gewiß nicht alle geborene Dramatiker waren, mitunter auch auf diese Weise geholfen haben werden. Ein gewisses formelles Schema war gegeben, eine reiche Litteratur war vorhanden: da wird man denn nach alter Theaterdichterart sein Gut genommen haben, wo man es fand.

Dem Charakter dieser Produktion gemäß werde ich daher zunächst aus der Kenntnis zahlreicher Programme und ausgeführter Dramen heraus den Typus der Jesuitenkomödie zu entwickeln trachten. Wie die Gesellschaft Jesu selbst von allen Ereignissen der Zeit berührt wurde, ohne ihr Wesen zu verändern: so wurde auch die Jesuitenkomödie von allen Entwickelungsformen, welche das Drama der Neuzeit seit der Renaissance durchmachte, beeinflußt, um doch immer den alten Typus zu bewahren. Dieser wird sich uns erweisen als der theatralische Ausdruck des internationalen Lateinreiches der Gesellschaft Jesu, geschrieben in der Hof- und Umgangssprache, welche allen Gliedern der „Ecclesia militans“ geläufig war. In Rom, der Kapitale dieser geistlichen Republik, in welcher alle Fäden des weitverzweigten Provinznetzes zusammenliefen, in den großen Kollegien daselbst waren die Werkstätten, in welchen die verschiedenartigsten Elemente im Sinne des Universalreiches gemodelt wurden. Von hier aus sickerten die Lebenssäfte des Ordens den entferntesten Zweigen zu. Wie die Jahresringe der Bäume erscheinen mitunter die Bibliothekszeichen, Inskriptionen und Auflagen jesuitischer Bücher: sie leiten aus dem 16. ins 17. und 18. Jahrhundert, von Rom etwa nach Köln oder Ingolstadt, um zuletzt in einem abseitsliegenden Piaristenkolleg Österreichs die Auferstehung im Antiquariate zu erwarten. Ein reger Wechselverkehr, rascher als zwischen den nationalen Litteraturen der einzelnen Länder, findet statt: Frankreich und Deutschland, Spanien und Österreich sind nur verschiedene Provinzen eines Reiches. Gleiche Weltanschauung, gleiche Vorschrift für die Produktion, gleiche Sprache und immerdauernde Tradition lassen das Einzelwerk fast wie eine Kollektivarbeit von Generationen erscheinen. Dies alles gilt ganz besonders auch von den Komödien. Was in Rom Anklang und Approbation fand, konnte des Beifalles und der Verbreitung in allen Provinzen sicher sein. Treten einzelne

Individualitäten, nationalen Charakters, schärfer hervor: wie Nikolaus Caussinus in Frankreich, wie Jakob Bidermann oder Jakob Balde in Deutschland: wir hören doch immer die Stimme des Ordens aus ihnen, welcher ihre wahre Heimat bildet. Auf römischen Brauch will ich daher schon bei Feststellung des Typus Rücksicht nehmen und sodann einige Analysen und Proben aus römischen Jesuitenkomödien folgen lassen, welche uns zeigen, wie man schon in den nationalen Kollegien der ewigen Stadt sich an fremde Eigenart zu akkomodieren verstand. In Rom haben wir jedenfalls den Archetypus unseres Theaters zu suchen. Es ist so gut ein Spiegel der Zeit und der Sitten, wie Terenzens oder Molières Komödie, wie das altenglische Theater Shakespeares. Auf den dichterischen Wert kommt es dabei zunächst nicht an. Wir haben die Produktionen des Ordens als Theaterstücke zu betrachten, bestimmt, mit allen Mitteln der Bühnenkunst auf das Gemüt der Zuschauer einzuwirken und so die übrigen Institute „de propaganda fide“, Schule und Kanzel, zu unterstützen.

In engeren Grenzen bewegt sich das Klosterdrama, welches — trotz der Einwirkung der Jesuitenkomödie — noch häufig Spuren der Lokalfarbe des Stiftes, wo es entstanden, erkennen läßt und mitunter vor unseren Augen aus dem Schul- und Gesellschaftsleben der Klöster emporwächst. Den Typus dieses, in seinen Grundlagen dem gleichen Boden wie die Jesuitenkomödie entspringend und vielfach mit ihr in Wechselbeziehung, möchte ich aus Proben und Analysen von schwäbischen Klosterdramen entwickeln: denn in den reichsunmittelbaren Stiftern Schwabens hat sich das Klosterleben in großer Selbständigkeit und Pracht entfaltet. Spätere Studien und Beiträge sollen Jesuitenkomödie und Klosterdrama Österreichs behandeln, für welche ich vorläufig auf meine „Schauspielthätigkeit der Schüler und Studenten Wiens“ verweise, wo sich auch zahlreiche Litteraturangaben vorfinden. Wie bei dieser hatte ich mich auch bei vorliegender Arbeit der liebenswürdigsten Teilnahme meines Freundes Dr. Karl Glossy zu erfreuen, des immer hülfebereiten Direktors der Wiener Stadtbibliothek, welchem ich hiermit öffentlich meinen besten Dank wiederhole.

Wien, am Ostermontag 1891.

Jakob Zeidler.

2.

Typus, Grundlage und Weltanschauung des Ordensdramas.

Nicolai druckt in seiner „Reise“ das Programm einer Wiener Jesuitenkomödie vom Jahre 1725 ab, welche den unzählige Male behandelten Stoff des „Abrahamus sacrificans“ nach Genesis, Kap. 22, enthält, und bemerkt dazu: „Einen solchen Unsinn mit Methode, ein solches Schauspill mit seinem Vorspill, Unterspill und Nachspill, einen solchen Abraham und Isaak mit Perseus und Andromeda vereinbart, stellt man sich jetzt kaum als möglich vor — und doch ward dieser Unsinn noch vor 60 Jahren vor einer ansehnlichen Gesellschaft von Zuschauern aufgeführt.“[1] So grob diese Charakteristik ist, so gut und bündig giebt sie den Typus der Jesuitenkomödie wieder: zwei Handlungen, eine biblische und eine mythologische, nebeneinander herlaufend. Man wundert sich, daß Nicolai nicht einen Schritt weiter in der Erklärung dieser wunderlichen Barockform gegangen ist, bloß den „Unsinn“ gesehen und der „Methode“ vergessen hat. Liegt die Zweiteiligkeit der Komposition unseres „Abraham“ offen zu Tage, so tritt auch der symbolische Zusammenhang der Nebenhandlungen klar hervor, hier in der einfachsten Form des Parallelismus: was im Prolog und in den musikalischen Zwischenspielen geschieht, ist vorbildlich für den Verlauf der dramatischen Aktion, und der Epilog kehrt zum Ausgangspunkte zurück und schließt ab, was der Prolog begonnen hat. Im Auftrage der Meernymphen bindet Merkurius — im Prolog — Andromeden an einen Felsen, wo sie von einem Walfisch bedroht wird. Die folgende „1. Vorstellung“ der dramatischen Aktion führt vor, wie Abraham den Auftrag erhält, seinen Sohn

[1] Nicolai, a. a. O. S. 564.

Isaak zu opfern. Dieser schwebt in Gefahr, vom Tode verschlungen zu werden. Derselbe Parallelismus entwickelt sich zwischen den folgenden Intermedien und Vorstellungen. Der Engel verhindert am Ende die Ausführung des Opfers — und — im Epilog — führt Perseus die durch ihn erlöste Andromeda heim als Braut. Das zuschauende Wiener Publikum konnte sich in das gegebene Drama gewiß um so leichter finden, als ihm aus Religionsunterricht und Predigt die vorbildliche Bedeutung, welche die Opferung Isaaks für das Erlösungswerk hat, völlig geläufig war. „Der Tod hat keinen Stachel mehr" — heißt es im Kirchenlied, die Pforten der Hölle sind überwunden, die Braut Christi, die Seele, hält ihren Einzug im himmlischen Jerusalem. Unser Wiener „Abraham", welcher eine Reihe von idyllischen Schäferscenen, ein plumpes Verkleidungsspiel, ein Hin und Wieder von Täuschungsversuchen zwischen Abraham und Sarah enthält, mag übrigens, abgesehen von Ausstattung und musikalischen Beigaben, hübsch langweilig gewesen sein. Er ist eben ein in gegebener Form handwerksmäßig aus verbrauchten, seit dem Entstehen der Jesuitenkomödie tausend Male verwendeten Motiven zusammengezimmertes Theaterstück, eine Dutzendware, wie sie die Jesuitenbühne so gut wie ihre Schwestern in saeculo zu allen Zeiten zu bringen pflegte. Höhere poetische Anforderungen — im Sinne des 17. Jahrhunderts natürlich — befriedigte ein anderes Ordensdrama, welches das vielgewendete Opferungsmotiv — recht eigentlich das Grundmotiv unserer Dramatik — zum Stoffe wählte, diesmal mit ernstem Ausgang. Ich meine Jakob Baldes Tragödie „Die Tochter Jephtas." Herder und nach ihm Westermayer haben dieses Stück sehr gelobt. Der erste sagt:[1] „Es ist im Geschmack des Seneca verfaßt, voll kühner Charaktere und starker Sentenzen; festgehalten und strenge geendigt. Die Tochter Jephtas wird geopfert. Bekannt ist's, daß ein anderer, sehr berühmter lateinischer Dichter, Buchanan, denselben Gegenstand behandelt hatte; Buchanan reiner in der Sprache, Balde genievoller und stärker. Für uns ist diese Geschichte wohl nicht anders als in einem Gesangspiel

[1] Sämmtl. Werke herausgeg. von Suphan 27 Bd., S. 227 f.

brauchbar; zu einem solchen leihen Buchanan und Balde treffliche Stellen. Bei Balde ist ein Knoten der Liebe mit eingewebt, der dem Ganzen viel Interesse giebt; nur müßte bei einer lyrischen Umarbeitung dieses Stückes für uns notwendig die lindere Auslegung dieser Geschichte gelten. Die Tochter Jephtas müßte, wie die griechische Iphigenia, von der Hand weder des Priesters noch des Vaters eines abscheulichen Opfertodes nicht sterben." Diese schöne Auffassung der Humanitätszeit konnte der Jesuit des 17. Jahrhunderts nicht brauchen, weil sie der Bibel widersprochen hätte, und weil sie ihm die ganze Ökonomie der Tragödie, welche er seinem Freunde Brunner in der 33. Ode des I. Buches der Lyrica sinnig darlegt, zerstört hätte. Westermayer[1] urteilt darüber: „Diese Tochter, welche stirbt für ihr Volk, wird als Vorbild des Erlösers aufgefaßt und heißt darum Menulema, ein Anagramm aus Emanuel. Sie wird geliebt von einem ägyptischen Jüngling, Ariphanasso, welcher Name gleichfalls anagrammatisch entstanden ist aus Pharonissa. In ihrer gegenseitigen Liebe ist also, ähnlich wie im hohen Liede, die Liebe Christi zur Kirche der Heiden vorgebildet. Nach der strengen Auslegung jener Stelle „und er that ihr, wie er gelobt hatte" muß Menulema von der Hand ihres Vaters den Tod erdulden, doch führt der Dichter, den Alten folgend, die blutige That den Zuschauern nicht vor, sondern läßt sie durch einen Boten als geschehen berichten." Bei den Schlußscenen wird man förmlich an Schillers „Maria Stuart" gemahnt.[2] Westermayer sagt: „In der letzten ergreifenden Scene tritt die typische Bedeutung der Geopferten, die schon ihr Abschied von den Gespielinnen ahnen ließ, in immer klarerem Lichte hervor. Nachdem an Menulemas Grab die Freundinnen kleine Vermächtnisse unter sich geteilt haben, einen Kelch, ein ungenähtes Kleid, ein Schweißtuch, eine Rosenkrone und anderes, was an den Tod des Erlösers erinnert, weiset der Schlußchor auf das herrliche Grab desjenigen hin, der in der Geopferten vorgebildet ist. Inzwischen schwebt in ferner Glorie der erstandene Heiland aus seiner Gruft

[1] Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke. Von Georg Westermayer. München 1868. Lindauersche Buchhandl. S. 67 f.

[2] Schiller hat Herders Arbeit jedesfalls gekannt.

empor." Ein „Triumphus Justitiae", welcher 1734 zu Kauffbayern aufgeführt wurde, enthält die Jephtageschichte als Chor. Das Drama stellt den „Prinz-von-Homburg-Konflikt" vor, wie Epaminondas seinen siegreichen Sohn Stesimbrothus, weil er gegen die Ordre losgeschlagen hat, dem Tod überliefert. Im „Chorus primus" kommt Jephta siegreich aus dem Ammoniterkriege heim. Der „Chorus secundus" enthält die Vollziehung des Gelübdes.[1] Die Zahl von Opferungsdramen mit ähnlicher symbolischer Bedeutung — Iphigenie, Codrus u. s. w. fehlen nicht — ließe sich leicht vermehren.[2] Ich denke aber, die gegebenen Beispiele werden genügen, um die „Methode des Unsinns" erkennen zu lassen. Das Schema der Zweiteiligkeit bildet nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Diese Thatsache drückt sich meistens schon im Titel der Komödien aus. Wie früher die Volksstücke, haben die Ordensdramen meist zwei Titel: der eine ist ein Inhaltstitel — häufig ein Eigenname — und weist auf den Stoff der Aktion hin; der andere spricht den Satz — häufig an Bibelverse und Psalmen anklingend — aus, welcher durch das vorgestellte Ereignis anschauend bewiesen werden soll. Dieser Brauch führt aber weiter: er lehrt die sonderbare Barockform verstehen als das organische Produkt der Weltauffassung, auf welcher alles katholische Ordens- und Schulleben beruht, und für welche „alles Vergängliche nur ein Gleichnis" ist. Die Form des Gleichnisses ist die Wurzel aller katholischen Dramatik. Überall, wo die dargestellte Handlung auf ein außer ihr liegendes Höheres bezogen werden soll, wo die Ereignisse außer dem, was sie bieten, noch etwas bedeuten: hat sich das Drama zu ähnlicher Erscheinungsform entwickelt. Alltäglich spielt sich im heiligen Meßopfer symbolisch das große Opferungsdrama Jesu Christi vor den Augen der Gläubigen ab. Kein Schritt, keine Bewegung des Priesters, welche nicht symbolische Bedeutung hätten. Dieser dramatische Zug des katholischen Zeremonialwesens entwickelt sich bei der Feier der großen Kirchenfeste vollständig zu dramatischer Aktion. Aus dieser Grundlage erwuchs das Mysterium des Mittel-

[1] Auf Jephta spielt Shakespeare, Hamlet II, 2 an.

[2] Vgl. Zeidler, Schauspielthätigkeit S. 32 f.

alters, dessen Stoff die einzelnen Akte des Erlösungswerkes von der Geburt des Jesukindes in der Krippe bis zum Opfertod am Kreuze, der Auferstehung, der Himmelfahrt und dem Weltgerichte bilden. In Zwischenspielen und Vorspielen wurden die Vorbilder und Zeugen des alten Testamentes und des Heidentums vorgeführt. Dieses Mysterium bildet den Ausgangspunkt aller christlichen Dramatik. Das spanische Drama baut diese Form in glänzender Weise aus, und man wird mich nicht mißverstehen, wenn ich sage, auch Goethe mußte in seinem großen symbolischen Drama zu einer ähnlichen Form kommen, nicht minder als in seiner Art das schlichte Märchendrama der Wiener Volksbühne. Selbst ohne direkte Berührung und Einwirkung dieser Erscheinungen aufeinander, mußten verwandte psychologische Grundlagen nach ähnlicher Ausgestaltung drängen. Die vorgeführte Realität ruht ja nicht in sich selber, sondern sie empfängt ihre Existenzberechtigung erst durch das, was sie bedeutet. Daher gewinnt das Mysterium seine eigentümliche Form, eine bilderreiche Dramatisierung dessen, was die heilige Messe in engem Rahmen darstellt: daher ursprünglich in der Kirche, von Geistlichen in lateinischer Sprache dargestellt — Gottesdienst. Auf seiner Grundlage baut sich das Jesuiten- und Ordensdrama auf, fußend auf der Weltanschauung der katholischen Kirche. Den Mittelpunkt dieser bildet das Erlösungswerk, vor welchem sich eine Ewigkeit ausdehnt, hinter welchem sich der Ausblick auf eine Ewigkeit eröffnet. Von diesem Standpunkt aus erscheint alles Erdenleben, welches sich zwischen diesen beiden Ewigkeiten abrollt, wertlos an sich und nur von Bedeutung im Hinblick auf die transcendentale Welt. Durch des Teufels Rat verfiel das erste Menschenpaar der Sünde, und diese erbte sich auf das ganze Menschengeschlecht fort. Aber „in principio erat verbum" — der Erlöser wirkte schon bei der Schöpfung von Welt und Menschen mit, und die Erlösung war von Anfang her vorausgesehen. Durch den Opfertod Christi und die Auferstehung werden die Pforten der Hölle überwunden, und die Schuld Adams ist gesühnt. Den Gegensatz von Christus und Lucifer, wie ihn das neue Testament enthält, bildete eine jahrhundertelange kirchenväterische Litteratur und Dogmenbildung weiter, bis er sich endlich in dem großartigen Dualismus des heiligen

Augustinus zur Theorie „de duabus civitatibus" verdichtete.[1] Himmel und Hölle stehen einander gegenüber, und zwischen beiden liegt die Erde, dereinst auch der Schauplatz des letzten Kampfes, welcher siegreich für den Himmel enden soll. Das Leben der „Civitas Dei" vollzieht sich in drei Zeitaltern, der Zeit des „Naturgesetzes", des „mosaischen Gesetzes" und endlich der „Gnade", d. i. des neuen Testamentes. Das Ziel dieser langen Geschichte ist aber die endgültige Verdammung der besiegten Civitas diaboli. Das Leben dieser irdischen Welt hat in jenem System nur mittelbare Bedeutung, insofern es dem Zwecke der Erlösung dienen muß, selbst ohne zu wollen. Diese Weltanschauung führt von selbst zur Symbolik und Allegorie. Die biblische Parabel und die scholastische Theologie lehrt alles Geschehen nur als Beispiel auffassen, alles Wirkliche nur im Hinblick auf seine symbolische Bedeutung betrachten. Die symbolische Auffassung ergreift alle Gebiete: das alte Testament ist der Vorläufer des neuen. Sternen gleich deuten die Erzväter in trüber Zeit auf eine bessere Zukunft hin. Abel und Enoch, Noe und Abraham, David und Salomon erscheinen, bis endlich nach Erzvätern und Propheten der unmittelbare Vorläufer Christi auftritt — Johannes Baptista. So faßte die christliche Kunst das alte Testament auf, so deuten die Scholastiker alles „mystice" und „spiritualiter", so bringt schon das Mysterium des Mittelalters Parallelstellen des alten Testamentes bei; in diesem Sinne faßte Dante Allighieri noch einmal die Weltanschauung des Mittelalters nach Thomas ab Aquino in der „Divina Comödia" in großartigem Aufbau zusammen.[2] Schon die Kirchenväter bauen häufig förmlich dramatische Allegorien auf, die Predigten lieben künstlich verschlungene Allegorien, in welchen Tugenden und Laster, moralische und dogmatische Begriffe, Kirche und Synagoge in mehr oder minder gelungenen Personifikationen erscheinen. Schon die Kunst der Katakomben hat aber auch den antiken Mythus auf Christus umgedeutet, und damit ist der Weg gegeben, auf welchem

[1] Dr. Richard Mayr, Die philosoph. Geschichtsauffassung der Neuzeit. I. Abt. bis 1700. Wien, Hölder 1877. I. Kap.

[2] Vgl. Franz X. Wegele, Dante Allighieris Leben u. Werke. 2. Aufl. 1865. Jena. — Vgl. Klaczko, Florentiner Plaudereien. Deutsch v. W. Lauser. a. v. O.

das klassische Altertum ohne Störung mit allen Göttern und Göttinnen Platz findet in der christlichen Kunst. „Teste David cum Sibylla“ heißt es in der bekannten Totenmesse, und der heilige Thomas sagt: „Sibylla debet inter personas in fide Christi explicite salvatis computari.“ So durchtränkt ein System der Zweiteiligkeit und Symbolik die ganze katholische Weltanschauung von dem Werke des heiligen Augustinus an bis in den gedrängtesten Leitfaden der Geschichte in katholischem Sinne.[1] Diese Anschauung findet auch in der zweiteiligen Komposition unseres Dramas ihren Ausdruck. Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen mit triumphierender, streitender und leidender Kirche schloß Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einen großen Kreis zusammen und gewöhnte die Gläubigen, das Übernatürliche als völlig Reales in ihren Gedankenkreis aufzunehmen. In steter Beziehung auf das Jenseits vollzieht sich das irdische Leben. Die vier letzten Dinge beherrschen beständig Denken und Fühlen des Gläubigen. Ein mächtiges „Memento mori“ durchrauscht auch die meisten unserer Dramen, das „Dies irae“ tönt durch dieselben, die Rätsel des Daseins klingen in allen an, und über Erdenglanz und Erdengröße strahlen in fahlem Lichte die salomonischen Worte: „Vanitas vanitatum!“ In gewissem Sinne stehen hier immer die Geister des Lichtes und der Finsternis einander als Spiel und Gegenspiel gegenüber, und oft genug kämpfen die himmlischen Heerscharen thatsächlich mit „Lucifer cum comitatu suo“ um die Seele eines Sterblichen. Das innere Schema unzähliger Dramen lautet: Verführung und Sündenleben — und dann Bekehrung — etwa Pönitenz in einem Orden — und ewige Seligkeit — oder umgekehrt Verharren im Lasterleben, Trotz und Hohn allen Bekehrungsversuchen gegenüber, und endlich ewige Verdammnis. Jubel in den Gefilden des Himmels oder wildtolle Freudenchöre in den Schluchten des Tartarus bilden häufig den Epilogus unserer Dramen. Wie etwa bei Euripides eine Gottheit den geschürzten Knoten mehr in gordischer als logischer Weise löst, so hält hier mitunter ein Genius oder die Jungfrau Maria oder „Angelus Custos“ im

[1] Vgl. Dr. Ottokar Lorenz, Die Geschichtswissenschaft u.s.w. II. Tl. Berlin, W. Hertz 1891. S. 111 ff.

letzten Augenblicke das sinkende Richtschwert im Fall auf. Unzählige Programme schließen mit Formeln wie „perit Anima infelix“ oder „bibit vitam aeternam“.[1] In diesem Sinne hat sich das Jesuitentheater der größten Stoffe der Weltlitteratur bemächtigt: die Motive Don Juans, des verlornen Sohnes, Magier wie Theophilus und Cyprianus, das Problem von Leben ein Traum und Traum ein Leben begegnen auf ihrer Bühne.[2] Leugnen läßt sich auch die Wirkung, welche dieses Institut „de propaganda fide“ neben Kanzel und Schule ausgeübt hat, nicht. Man muß sich nur gewöhnen, die Jesuitenkomödien als Theaterstücke anzuschauen unter ständiger Rücksicht auf Aktion, Dekoration und Musik. Die „blendende Popularität“ des Ordens zeigt sich hier im hellsten Lichte. Alle Künste der Rhetorik und Poesie, der Dialektik und Kasuistik, auf deren Erlernung und Ausbildung der Orden so viele Mühe verwendete, wurden hier in lebendige Bewegung gesetzt und drangen auf Herz und Verstand der Zuschauer erbarmungslos ein. Die „Palaestra altercatoria“ und die Kanzel sind auf die Bühne gerückt.[3] Kein Stück, welches nicht auch direkt Predigten und Disputationes oder Altercationes enthielte. Wie der „Vorspruch“ der Predigt oder die „Thesis“ der Disputation steht der „Satz“ des Dramas da, welcher anschauend bewiesen werden soll. In die Kirche und Schule, von welcher dieses Drama ausgegangen ist, führt es immer wieder zurück. Es giebt Theaterprogramme, welche voran das Argumentum des Stückes erzählen und dann die Einteilung in Akte und Scenen bringen, aber statt Ausführung des Inhaltes der einzelnen Teile nichts als einen Bibelvers, einen Psalm, einen klassischen Ausspruch oder ein Sprichwort der einzelnen Abteilung vorsetzen, dessen Wahrheit jedenfalls durch die agierte Scene erwiesen werden sollte. Es wird

---

[1] Aus Programmen von Jesuitenkomödien.

[2] Zeidler, Schauspielbh. S. 32. — Auch Alex. v. Weilen hat mit Beziehung auf Shakespeares „Zähmung der Widerspänstigen“ auf Jesuitendramen hingewiesen.

[3] Vgl. Joannis Ludovici Vivis Valentini, Colloquia Scholastica seu Linguae Latinae Exercitatio u. s. w. in einer Ausgabe. Ulm 1753. Auf Kosten Joh. Friedr. Gaums. S. 236 ff. Coloq. XIII. Schola.

etwa die bekannte Geschichte von dem Ende Johannes des Täufers zum Vorwurf gewählt, und im Programm heißt es: „Scena II. „Non est ira super iram mulieris. Eccl. 25 v. 22.“ Derartige Programme sind gleichsam in der Thesenform stecken geblieben und zeigen genugsam, daß das „Fabula docet“ den geistlichen Verfassern das Wichtigste gewesen sei.[1] Die beabsichtigte Wirkung auf Gemüt und Verstand wurde auch, wie viele Bekehrungsgeschichten erweisen, häufig erzielt. Die Jesuitendichter waren geschickte Theaterpraktiker, welche ihre Bühne, ihre Schauspieler und ihr Publikum so gut wie Shakespeare kannten. Sie selbst leiteten Exercitium und Regie der ganzen Vorstellung und haben auf den großen Theatern des Ordens die nötigen Mittel, um alle Fortschritte der Bühnentechnik in Anwendung bringen zu können. Text und Programm geben nur eine Federzeichnung des Bildes, welches auf der Bühne lebendig wurde. Die frommen Väter wußten dies auch und unterstützten häufig die Lektüre durch scenische und bühnentechnische Bemerkungen, welche sich mitunter zu förmlichen Schilderungen erweitern, die dem tüchtigsten Regisseure Ehre machen würden. Großartig war zum Beispiel die Ausstattung der vorhin citierten „Tochter Jephtes“ von Jakob Balde bei der ersten Aufführung zu Ingolstadt im Herbste 1637. Der Dichter beschäftigte sich die ganze Ferienzeit hindurch fast ausschließlich mit dem Einstudieren und der Inscenesetzung des Stückes. Vor einer großen bewundernden Volksmenge wurde es durch die erlesensten Jünglinge dargestellt. Bei dem Umfang des Dramas dürfte die Vorstellung wohl über einen halben Tag gedauert und bei nächtlicher Beleuchtung geendet haben. Westermayer[2], welcher diese Darstellung beschreibt, hebt besonders hervor: „Vor dem entscheidenden Wiedersehen Jephtes und seiner Tochter mußte die Erwartung der Zuschauer möglichst gesteigert werden. Dies wurde dadurch bewirkt, daß eine Viertelstunde voraus die Siegesfanfaren des heimkehrenden Heeres erklangen, zuerst gedämpft mit leisem Widerhall, als tönten sie fern aus bewaldeten Schluchten, dann immer stärker und stärker, bis endlich

---

[1] Auf Grundlage einer Anzahl solcher Programme.
[2] l. c. S. 68.

der Held von der einen und sein Kind von der anderen Seite zur schmerzlichsten Begegnung nahten." Kein Zweifel, in Regie und Bühnentechnik waren die reichlich unterstützten stehenden Bühnen der frommen Väter den Wanderprinzipalen der Zeit weit überlegen. Konstruieren wir uns aber den Gesamteindruck einer solchen Vorstellung, so erinnern wir uns der citierten Stelle Herders, welcher Scenen für ein „Gesangsspiel" aus Baldes Tragödie heraushört. Diese geistliche Komödie steht in ihrer Gesamtwirkung der Oper näher als dem recitierenden Schauspiel. Ist es ja ausgebildet worden zu einer Zeit, da in Italien aus dem Studium der antiken Tragödie heraus sich die Oper entwickelte. Der Einfluß dieser ist unverkennbar, und immer wichtiger wird der musikalische Teil der Komposition, so daß wir auf den meisten Programmen vergebens nach dem Namen des Dichters suchen, wohl aber fast immer lesen: „modulos musicos fecit D. u. s. w."[1] Auch diese große Bedeutung des musikalischen Elementes möchte ich im Typus unseres Dramas begründet finden. Schon das Mysterium enthält musikalische Bestandteile. Der wundersam hinwallende Ton ist der Zauberer, welcher unsere Phantasie beschwingt, daß sie leicht die Irisbrücke überschreitet, welche aus der irdischen in die überirdische Welt leitet. Auch die Musik bildet ein Medium, welches die zwei Teile des Schauspieles miteinander verbindet. Die eigentliche poetische Form, in welcher das Element des Wunderbaren zur Geltung kommt, ist die epische —, und man darf niemals ihres hymnisch-chorischen Ursprunges vergessen. Die Harfenaccorde des Sängers sind ein wesentliches Moment der Epik. Sie haben den Zuhörern die Pforten geöffnet aus der Welt des hellen Tages in die dämmernden Gefilde des Mythischen und Wunderbaren. Das Harfenspiel des Derwisches in Grillparzers „Traum ein Leben" ist mehr als ein theatralischer Effekt — es ruht auf tiefer psychologischer Erkenntnis. Die Kirche hat diese Gewalt der Musik von jeher im Gottesdienste zu verwerten verstanden. Ist das Wunder des Glaubens liebstes Kind, so senkt beim rauschenden Klange der Orgel sich dieser leicht in die Brust des Menschen. Es war nur

[1] Vgl. zahlreiche Programme. S. Zeidler, l. c. S. 39 ff.

richtige Erkenntnis, daß die frommen Väter der Tonkunst so breiten Raum in ihrem Drama gestatteten. Äußerlich trug zu dieser Entwickelung wohl auch die stetig steigende Konkurrenz italienischer Sänger und Sängerinnen bei, welche den Jesuiten an den Höfen Europas erwuchs. Dadurch aber wußte der Orden in Kunst und Leben seinen Einfluß zu bewahren, daß er den Forderungen der Zeit entgegenkam, ohne an seinem Grundtypus etwas zu verändern. Um so günstiger war es, wenn neue Formen sich leicht dem vorhandenen Typus einfügen ließen. Das Jesuitentheater in Deutschland weist alle Gattungen auf von den Spektakelstücken der englischen Komödianten, welche die ersten Konkurrenten der frommen Väter waren, bis herab zur Alexandrinertragödie Gottscheds: es umfaßt Oper und Schäferspiel, Poesie und Ballett, es entwickelt das lyrisch-orchestrische Festspiel der italienischen und deutschen Renaissance zur Pracht der „Ludi caesarei“ — aber alles das muß sich dem gegebenen Rahmen der Zweiteiligkeit fügen. So gewinnen die Stücke im Laufe der Entwickelung ihren wunderlichen Barockcharakter, welcher Elemente der verschiedensten Stilarten aufweist und Altertum, Mittelalter und Neuzeit in der seltsamsten Mischung vorführt, so daß wir begreifen, wie unbegreiflich diese Form Nicolai erscheinen mußte. Ein Alexandrinerstück mit der Komposition: zwei Handlungen nebeneinander, scheinbar ohne Zusammenhang, jedoch fest durch eine verbindende Idee zusammengehalten: der eine Teil mythisch-allegorisch, der andere Teil irgend ein biblischer oder antiker Vorwurf mit aller Nüchternheit Gottschedischer Technik behandelt, wie es bei den letzten Jesuitendramatikern, dem Wiener Andreas Fritz zum Beispiel, immer begegnet — hat allerdings einerseits etwas Unsinniges, andererseits etwas unsäglich Langweiliges an sich. Hier schleppte sich eine starrgewordene Form weiter und suchte Elemente aufzunehmen, welche, aus ganz anderen Ursprüngen erwachsen, völlig widersprechend sind. Anders war dies, wie erwähnt, zur Zeit der Entstehung der Jesuitenkomödie. Bei Shakespeare und noch mehr auf der altenglischen Bühne vor ihm, bei den Spaniern und in Frankreich treffen wir Analogien an, das volkstümliche geistliche Theater hat sich in den katholischen Ländern dauernd erhalten, und endlich kommen wir ins Mittelalter

zurück, um, wie wir gesehen, bei dem Mysterium und den Diablerien stille zu halten. Den ersten neuen Einschlag erhielt aber, der Zeit der Entstehung und der Gelehrsamkeit des Ordens gemäß, das alte Gewebe durch die Einwirkung der Klassiker des Altertums. In den gegebenen Rahmen wurde die Ökonomie der alten Tragödie mit Akt- und Scenenteilung eingefügt, um so bequemer, als sich, wie die Klassikerausgaben und Kommentare jesuitischer Philologen beweisen, das Verhältnis von Chor und dramatischer Handlung leicht im Sinne symbolischer Anschauung auffassen ließ. Mit der Aufführung antiker Tragödien hat ja auch das Schultheater der Jesuiten begonnen, aber schon die „Ratio et Institutio Studiorum" erkennt die Notwendigkeit, eigene Produkte im Sinne der Tendenzen und der Weltauffassung des Ordens hervorzubringen. „Nec Dramata diutius intermittantur" — heißt es — „friget enim Poesis sine theatro." Einfache Schulkomödie, biblische und religiöse Vorwürfe, lateinische Sprache, keine weiblichen Rollen: das ist das Postulat der „Ratio". „Neque vero quo loco dramata exhibentur, aditus mulieribus: neque ullus muliebris habitus, aut si forte necesse sit, non nisi decorus et gravis introducatur in scenam."[1] Das „aut si forte" bildet eine bequeme Hinterthüre, durch welche der Glanz und Prunk des öffentlichen Jesuitentheaters seinen Einzug hielt. Die schlichte Schulkomödie erhielt sich nur mehr in den Privatkomödien und Declamationes der einzelnen Klassen. So waren noch Denis' lateinische Komödien, so waren die Tragödien Andreas Fritz', des letzten Wiener Jesuitendramatikers, nur daß neben biblischen und religiösen Vorwürfen auch Stoffe aus antiker Sage und Geschichte nicht fehlen. Auch in Rom erhielt sich diese Gattung fortwährend, und die römischen Vorgesetzten förderten den Druck solcher Stücke auch in Deutschland und empfahlen sie direkt zur Aufführung durch die Schüler. Ich besitze ein Exemplar der sechs Tragödien des Josephus Carpani, welche 1746 nach dem römischen Exemplar auch in München gedruckt, mit Empfehlungsschreiben versehen und

[1] Vgl. auch Dr. Eberhard Zirngiebl, Studien über das Institut der Gesellschaft Jesu u. s. w. Leipzig 1870. (Fues' Verlag.) S. 165 ff. S. 193. Anm. 186 u. s.

angelegentlich angepriesen wurden. Ihre Titel lauten: „Jonathas" nach Lib. primo Regum, Kap. 13 und 14. Das Argumentum hält sich völlig an die Bibel. Nur Einiges „ad tragoediae ornatum adjungimus" — darunter eine „Jabel Jonathae Sponsa" und des Propheten Samuel, welcher in gewissem Sinne den Epilog vertritt und in einer Vision ein Bild der zukünftigen Triumphe Israels entwirft. Das Drama ist in fünf Akte und diese in Scenen geteilt und in sechsfüßigen Jamben geschrieben. Die Einheit des Ortes ist strengstens gewahrt: „Scena in valle prope Gabaa". Chöre und Intermedien sind, wie häufig in den Buchausgaben, nicht speziell angegeben: wurden aber bei Aufführungen sicher hinzugefügt. Die Sprache ist reich mit biblischen Citaten ausgeschmückt. In ähnlicher Weise sind auch die übrigen fünf Stücke ausgeführt. Die Technik ist bei allen dieselbe. Das zweite heißt „Adonias", Regum lib. 3., Kap. 1 und 2. Der Dichter sagt zum Argumentum: „His omnibus per poëticam licentiam varias peripetias, agnitionesque, ex ipsius facti historici visceribus natas, sacroque textui minime adversarias ad Tragoediae ornatum addimus." Scena: „in Aula regia Salomonis." Die Rolle Samuels spielt hier Nathan.

3. „Evilmerodach" nach Daniel, Kap. 4. Stoff zum weiteren Ausbau der Tragödie lieferten die Interpretationen des Epiphanes, Augustinus, Theodoretus und der Daniel-Kommentar des Jacobus Tirinus. Das Stück wird mit Gespenstererscheinungen, welche den Artabanus im Traume beängstigen, eröffnet. — Scena: „in Aula Regia Babylonis." Daniel beschließt das Stück mit einer Prophezeiung. —

4. „Sennacharib" — „Initium et fundamentum Tragoediae" ist genommen aus Reg. lib. 4. Das Übrige nimmt er wieder aus Kommentatoren. Scena: „in Aula regia."

5. „Sedecias" nach Lib. 4. Reg., Kap. 25 und lib. 2 Paralipom. Kap. 36 und aus Josephus Flavius, Antiq. Judaic. Lib. 10, Kap. 10 und 11. — „Scena in Silva Hierosolymam inter, et Assyriorum Castra" —

6. „Mathathias" nach Machab. Lib. 1., Kap. 2. „Scena in Civitate Modin."

Meiner Ausgabe der Tragödien, welche „Lusitaniae et Algarbiorum Regi Joanni V.“ dediciert sind, steht eine Anzahl lobender Approbationen voraus, so von „Carolus Maria Mansi Soc. Jes. in Provinc. Romana Praepositus Provincialis“, von „D. Carolus Lucarellus Abbas Ord. S. Bened. Cong. Silvestrinae Sac. Rin. Cong. Consultor“, ferner von „Joseph. Blanchinus, Presbyter Congregationis Oratorii Romani“, von Fr. Nicol. Ridolfi Ord. Praedicatorum Sacri Palatii Apostolici Magister und endlich von „Magnus Amman, Soc. Jes. per superiorem Germaniam Praepositus Provincialis.“ Alle Approbationen der vielfach gedruckten Tragödien empfehlen dieselben lebhaft. Carolus Lucarellus rühmt Stil und Schreibart und meint: „Quinimo admiratus sum in singulis Tragoediis candorem latini sermonis cum gravitate sententiarum, et quod magis est, cum arctissimis tragici Carminis legibus mira dexteritate conjunctum, egregiam insuper Graecorum Tragicorum imitationem“. Da die Stücke „ex optimis fontibus“ geschöpft seien, empfiehlt sie der Abt nicht nur zur allgemeinen Verbreitung durch den Druck, sondern auch zur Aufführung in den Theatern, wo immer möglich, durch ehrbare und edle Jünglinge.

Joseph Blanchinus hebt an den Dramen besonders hervor: „nec delectant modo inventione, sed etiam docent“ — und steht nicht an, sie den so gepriesenen Klassikern des Altertums, den Aeschylos, Sophocles und Euripides vorzuziehen, weil sie sich ferne halten von den Argumenten des profanen Volkes und nach den besten Quellen heilige Geschichten auf die Bühne bringen. Hier sieht man nicht den rasenden Herkules, nicht Ixion ans Rad geflochten, nicht Prometheus seine Leber den Geiern zum Fraße darbietend. Auch die Wirkung der Tragödien rühmt Blanchinus und führt als Parallelstelle die folgende Geschichte an: „Coram Alexandro Phereorum Tyranno, cum Euripidis Troades agerentur, homo quamvis asper et indomitus, quemque nulla unquam res ad misericordiam flectere potuisset, sensit se protinus commoveri, statimque e theatro prosiliens, Hecubae et Andromachae mala deflevit.“

Ähnliche Wirkungen werden von Jesuitenaufführungen wiederholt erzählt; aber solche starke Erschütterungen, welche an Hamlets[1] Theater auf dem Theater gemahnen, sind selten von schlichten Schulkomödien ausgegangen, sondern von blutrünstigen Spektakelstücken in der Art des „Titus Andronicus", daherrauschend im Pathos der Rhetorik Senecas, von Dramen, welche von den Tendenzen und Strebungen ihrer Zeit erfüllt waren und aus dem Boden ihrer Zeit hervorwuchsen. Auch solche wußten die Jesuiten zu schreiben, und auch dafür bietet das ewige Rom seinen geistlichen Bürgern die typischen Muster.

Im Zeitalter der Hexenprozesse, in welchem die Jesuitenkomödie ihre erste Ausbildung erfuhr, stand Leben und Kunst im Banne der Magie,[2] und — verbrannt zu werden, war eine Gefahr, welcher Forscher und Finder in katholischen und reformierten Ländern nicht sorgfältig genug aus dem Wege gehen konnten. Ein unsteter Wanderer, übte Paracelsus seine Wunderkuren, Rudolf II. schloß sich in seine alchymistische Küche, Wallenstein forschte abergläubisch in den Sternen: neben den Tycho de Brahe und Kepler tauchen Gestalten wie der schottische Wundermann Dèe auf, Adepten und andere dunkle Ehrenmänner treiben ihr Unwesen, Hexen wurden verbrannt und Teufel beschworen, Magie und Kabbala, die große Kunst des Raimundus Lullus, beeinflußte nicht nur nervöse Frauen, sondern zog auch Fürsten und Staatsmänner in ihre Netze — und das dauert über die Cagliostro und Casanova[3] fort bis ins Jahrhundert der Aufklärung, um in den Geistersehern, Somnambulen und Wunderleuten im Stile der „Seherin von Prevorst"[4] über Magnetismus und Meßmerismus herüberzuleiten in die modernen

---

[1] Vgl. „Hamlet" II. 2. und III. 2.

[2] Vgl. J. C. Colqhoun, Esq., Verf. d. Isis revelata etc., Histor. Enthüllungen über die geheimen Wissenschaften aller Zeiten u. s. w. von Dr. Hugo Hartmannn, Weimar, Voigt. 1853. — R. Gerber, Das Nachtgebiet der Natur u. s. w., Mergentheim 1840. — Dr. H. Bruno Schindler, Das magische Geistesleben. Ein Beitrag zur Psychologie. Breslau 1857.

[3] Vgl. Casanovas Memoiren.

[4] Von Justinus Kerner.

Formen der vierten Dimension. Nicht nur Hamlet war überzeugt von den Dingen zwischen Himmel und Erde, von welchen sich unsere Schulweisheit nichts träumen läßt. Alle Gemüter waren tief von diesem Glauben erfüllt, und das Theater entnahm ihm seine wirksamsten Motive: sie fehlten weder dem altenglischen noch dem altspanischen Theater, machten in der Bude der Wandertruppe die Haare zu Berge steigen und suchten in den Theatern der Jesuiten- und Klosterschule das arme sündige Menschenkind in Buße und Bekehrung hineinzuängstigen. Calderon schuf in „El magico prodigioso“ den klassischen Typus des Magiers im Geiste der katholischen Restauration; der Schwarzkünstler der protestantischen Welt, Johannes Faust, wurde durch Marlowes: „the tragical history of Doctor Faustus“ einer Behandlung durch Shakespeares Genius vorweggenommen. Dieser schuf dafür das märchenhafte Zauberland Prosperos mit Caliban und Ariel, zwei Welten der Herrschaft eines Weisen dienstbar machend, welche für den Alltagsverstand der Zeit so wenig vereinbar waren, als die schwarze und weiße Magie, als die „civitas Diaboli“ und die „civitas Dei“ des heiligen Augustinus, dessen Prädestinationslehre damals die Geister in leidenschaftliche Erregung versetzte. Alle diese Probleme und Motive lagen den Soldaten der Gegenreformation, so zu sagen, berufsmäßig am Herzen und fanden mächtigen Widerhall auf ihren Bühnen. Magische Zeremonien, wie Handauflegung, Teufelaustreibung, Besprechung und dergleichen, sind dem Christentum von Haus aus eigen. Neben die weiße trat mit Simon Magus schon in apostolischer Zeit die schwarze Magie. Durch Neuplatonismus, Montanismus und vielfältige Sektenbildung fanden diese Elemente weitere Ausbildung, und die beginnende Neuzeit ererbte den ganzen magischen Apparat, den seit Ägypter- und Chaldäerzeiten Jahrtausende ausgebildet hatten, und der schauerliche Rechtscodex des „Malleus Maleficarum“ bot die Grundlage für unzählige blutige Urteile, welchen die durch die „errores circa artem magicam“ Verblendeten zum Opfer fielen. In diese Welt führt uns auch das Ordensdrama, wie denn der Lehrplan der süddeutschen Provinz ausdrücklich sagt: „Caveatur ne, quod justam reprehensionem habet, in omni actioni producantur daemones, mendici,

potatores, blasphemi, queri leviculi, chorae noctuales, ignes artificales, explosiones fistularum etc." [1]

So greift „Ars magica" unzählige Male wirksam in den Verlauf der Handlung ein, deren tragende Stützen und haltende Klammern häufig in Oedipusweise Prophezeiungen und Horoskope bilden. Visionen und Träume, Geistererscheinungen, gute und böse Omina bedingen hier wie in der „Braut von Messina" oder in der Schicksalstragödie der Müllner und Werner den Gang der Handlung. Gespenster- und Grabesschauer erschüttern das Gemüt der Zuschauer wie im altenglischen Spektakelstück, wie in Raupachs „Müller und sein Kind" oder in der Oper „Robert der Teufel". Beschwörungsscenen, wie die Wolfsschluchtscene in Webers „Freischütz", wie die Teufelsscenen vieler Bearbeitungen des „Faust-stoffes" kehren immer wieder, pomphafte Leichenzüge schreiten über die Bühne, wie heute in „Dom Sebastian". Der Geist der Verstorbenen — Umbra — findet auch hier häufig erst Ruhe, bis es durch der „Schlüsse Schauernacht" zu Ende geführt ist, Gräber öffnen sich, Statuen reden, der Himmel Sphärenmusik ertönt, und die Flammen der Hölle züngeln über die Bühne. So schaut die Welt aus, in welche uns die Jesuitenkomödie der großen öffentlichen Aufführungen versetzt. Dieser Typus mag uns klar werden an den Tragödien „Josephi Simonis Angli E Societate Jesu".

---

[1] Dr. Eberhard Zirngiebl l. c. S. 193. Anm. 187 s. auch S. 194 Anm. 192 nach Kink, Gesch. d. k. k. Universität zu Wien I. 412 Anm. über das Spektakelhafte in Jesuitendramen: I. A. der 1659 aufgeführten Tragödie: „Pietas Victrix, sive Flavius Constantinus Magnus de Maxentio Tyranno Victor" — Darin: „Chorus in nube pensilis. Angelus in columna ignis. Apparent cadavera, terrae motus, fulmina, gladii volantes, ululae audiuntur, Tiberis sanguineus, serpentes volantes, latratus canum, draco ignem vomans; subsilentia ex inferno monstra u. s. w. Im III. A. Sol exoritur, Phaëton involat in currum, equi in avia currum trahunt; rapitur currus, coelum incenditur . . . .

3.

Aus römischen Jesuitenkomödien.

Mir liegt ein Band vor mit der Aufschrift:

Josephi Simonis
Angli
E Societate Jesu
Tragoediae
Quinque
Quarum duae postremae nunc ter-
tiò lucem vident.
Editio novissima.

Ein
Blumenstrauss.

Cum permissu Superiorum et Privilegio S. C. M.

Coloniae Agrippinae,
Sumptibus et Typis
Wilhelmi Metternich, Bibliop.
An der hohe Schmidt. 1697.

Die Titel der Stücke lauten:

I. Zeno, sive Ambitio Infelix. Tragoedia Roma, Napoli, Bononiae, Hispali, Audomari, et alibi saepius cum plausu exhibita. (S. 6—92).

II. Mercia, seu Pietas Coronata.
Tragoedia, Acta feriis Bacchanalibus, Anno 1648.

in Collegio Anglorum de Urbe: sexies data, semper placuit. (S. 92—200.)

III. Theoctistus, sive Constans in Aula Virtus. Tragoedia Romae sub ferias Bacchanales Anni 1654. à Nobilissima Iuventute Italica Seminarii Romani saepius cum plausu data. (S. 200—308.)

IV. Vitus, sive Christiana fortitudo. Tragoedia. (S. 309 bis 398.)

V. Leo Armenius, seu Impietas Punita. Tragoedia. Anno M.DC.XLV. Romae in Collegio Anglorum per ferias Bacçhanales semel, iterum, ac saepius exhibita, semperque approbata.

Analysen, Proben und Bemerkungen.

ZENO

sive

Ambitio Infelix.

Tragoedia.

Argumentum: Anno à Virginis partu 492 Zeno genere Isaurus, homo luxuria atque immanitate infamis, Orientis regebat imperium. Is cum accepisset ab Astrologis, morte se violentâ opprimendum, tentavit varia procerum caede, vel fatum eludere, vel, quod proximum erat, Longino fratri suo, libidinis item et feritatis portento, imperium confirmare. Erant in aula per idem tempus diversissimis ingeniis ac studiis multi. Harmatius in primis belli dux, armis inclytus, natura praefervidus, cujus ope Zeno Basiliscum Tyrannum deleverat; et Pelagius Patricius, vir aequitate summa, atque constantia. Hos aliosque, quorum opes eminebant, fratris hortatu, Zeno interficit. Unus Anastasius subdolus et vafer, simulatione antiquae simplicitatis omnem suspicioni locum ademerat. Is igitur imperii avidus, atque Ariadnae apprime charus, consiliorum administrum Urbitium profligatae nequitiae hominem adsciscit, cujus operâ cum Aulam varie miscet, tum Zenonem ipsum sepelit vivum, rectractumque ex fuga Longinum capite plectit. Ex. Hist. Niceph. Procop. Evag. Zonar. etc. —

Schon Argumentum und Doppeltitel lassen Ökonomie und Tendenz der Tragödie erkennen. Der Vorfabel gehört die Ermordung des Basiliscus an, dessen Geist wie Hamlet oder wie der Geist Andreas in Kyds „Spanischer Tragödie" Rache heischt. Wie im „Oedipus" erfüllt sich im Verlauf des Stückes ein von vornherein in allen Teilen angekündigtes Schicksal. Das Horoskop, welches der Astrolog dem Zeno stellt, setzt wie in der „Braut von Messina" die ganze Masse in Bewegung. Alles, was im Stücke geschieht, soll dazu dienen, die Erfüllung des angekündigten Fatums abzuwehren, welches dann gerade in derjenigen Person, von welcher der Held am wenigsten befürchtet hat, sein Werkzeug findet. Ein ganzes blutbeflecktes Geschlecht geht zu Grunde, aber die Herrschaft fällt nicht wie im „Hamlet" einem thatkräftigen Fortinbras in die Hände, sondern dem Wolf im Schafspelze, Anastasius, dem Intriganten des Stückes. Das Geschick Zenos und seines Hauses soll aber als Warnung vor der „Ambitio" dienen und wird in der letzten Scene typisch als „haec fata regum" bezeichnet. Dem Argumentum folgt das Verzeichnis der „Personae":

Umbra Basilisci Tyranni.
Zeno Imperator.
Longinus, Frater Zenonis.
Harmatius, Militiae Praefectus.
Basiliscus, Harmatii filius.
Pelagius, Patricius.
Erastus, Pelagii filius.
Euphemius, Patriarcha.
Anastasius, Urbitius, Sebastianus, Proclus, Philargus, } Proceres.
Gazeus, Rhetor.
Euphemianus, Magus.
Castor, Tribunus Militum.
Philarchus, Centurio.
Pupilli sex.
Ephebi quatuor.
Angeli Duo.
Milites Triginta.

Der Personenkreis ist zum Teile typisch für die Jesuitenkomödie. Dem Verzeichnis nach sind 59 Personen beschäftigt, die Ausführung zeigt aber noch eine große Anzahl stummer Personen. Die jenseitige Welt ist durch „Umbra Basilisci“, dessen Gefolge sich aber im Verlauf des Stückes durch die Geister der Ermordeten vergrößert, und durch „Angeli Duo“ vertreten. Das ganze Drama verläuft blutig und grausig in der Weise der Seneca-Tragödie, des „Titus Andronicus“ und des altenglischen Theaterstückes, verschmäht aber auch mitten unter dem Grauen des Todes nicht die Anwendung des Groteskkomischen. Die Sprache weist besonders in Monologen auf das Vorbild der Rhetorik Senecas, Phrasen, Wendungen, ganze Verse stammen aus Ovid und Vergilius, natürlich fehlen auch biblische Reminiscenzen nicht. Über die Technik seiner Dramen spricht sich Josephus Simon selber aus in seiner Vorrede „Ad Lectorem“: „Paucis te monitum volo, Amice Lector, Tragoedias has Actioni potissimum ac Theatro destinatas fuisse, hinc pro Choris data Interludia: hinc personarum eventorumque varietas maior, quam quae apud antiquos. Ita nimirum veteris Tragoediae legibus benignius explicatis novi saeculi fastidio consulendum fuit.“ Kurz — unser Dichter wollte Theaterstücke und keine humanistischen Stilübungen schreiben, daher erinnert, bei aller Kenntnis der antiken Theorie und Praxis, seine Technik oft bis auf Einzelheiten an das altenglische Drama — und es ist wohl kein Zufall, da seine Dramen mit Vorliebe im „Collegio Anglorum de Urbe“ aufgeführt wurden. Hier sei auch gleich erwähnt, daß es im „Vitus“ heißt: „Loquitur Britannice“ und hierauf zwei Verse in dieser Sprache gegeben werden. Die Tragödie „Zeno“ ist in fünf Akte geteilt, welche sich folgendermaßen gliedern: Akt I. 6, II. 9, III. 5, IV. 6, V. 11 Scenen. Jeder Akt schließt mit der Angabe; „Chorus Musicorum, vel Interludium“. Der Inhalt desselben wird nicht abgedruckt in meiner Ausgabe. Außer diesem Zugeständnis an die Bühne seiner Zeit enthält die Tragödie noch andere Einschübe, welche an die Komposition des europäischen Dramas der Renaissancezeit erinnern:

Akt II. 1. „Scena muta" vgl. Pantomimen wie bei Shakespeare und „Dumb-Shows". —

Akt II. 9. Militärische Evolutionen, und zwar Exercitien und sodann „Pugna umbratilis."

Akt III. 2. Aulica tripudia, in der Art des Festspieles der Renaissance. Theater auf dem Theater mit Einfluß auf den Gang der Handlung.

Akt IV. 4. Vision und Extase des Pelagius in der Weise himmlischer Erscheinungen im Mysterium.

Akt V. 8. Scena muta, ein Bacchanal darstellend, unter rauschender Musik.

Akt V. 11. Pompa funebris Longini.

Außerdem sei noch hingewiesen auf die Geistererscheinungen des Stückes, ferner auf die Anwendung von Zwischenreden einzelner Personen „Ad spectatores" und das Vorlesen von Briefen. Die scenischen Bemerkungen lassen auf einen reichen fundus instructus und ausgebildetes Maschinenwesen schließen. Ich werde auf diesen Punkt bei der Analyse der einzelnen Akte zu sprechen kommen. Interessant ist die Komposition des Dramas; es ist völlig dieselbe wie in Kyds „The spanish tragedie". Wie dort der Geist Andreas racheheischend mit einem Monolog das Drama eröffnet, um es wieder mit einem Monolog zu schließen: so erscheint hier am Anfang und am Ende Umbra Basilisci. Proelß will diese Art der Einrahmung bei Kyd auf Einfluß der „göttlichen Komödie" zurückführen.[1] Wie dem sei — in Komposition und in Einzelheiten finden sich in „Zeno" so viele Anklänge an die „spanische Tragödie" und andere englische Stücke, daß ich glaube, unser Dichter hat absichtlich die Effekte und Motive des englischen Theaters herübergenommen, um auf die Zöglinge des Kollegiums Anglorum de Urbe tieferen Eindruck zu machen. Wir haben gewissermaßen ein altenglisches Theater in Jesuitenlatein vor uns. Die Analyse mag dies beweisen.

---

[1] Vgl. Altenglisches Theater. I. S. 7.

Actus Primus.

Das Drama beginnt mit einem stummen Spiel im Krönungssaale der Kaiserburg, welches mit der folgenden ersten Scene wie in einem Wandelbilde den Inhalt der ganzen Tragödie vorführt. Dieses Spiel und Scene I vertreten also den Prologus, wie er sonst in der Weise des Euripides üblich ist. Die Scenenvorschrift lautet: „Clangentibus tubis, tympanis sonantibus, instruitur apparatus ad Longinum coronandum. Efferuntur ab Ephebis in scenam hinc et hinc duae mensae serico stratae, et super mensas Corona, Sceptrum, Trabea, Liber, Gladius, caeteraque imperii insignia.“ Dächte man sich zu diesen Zurüstungen zur Krönung des Longinus exponierende Reden der Epheben, so hätten wir die so häufige Dienerscene des Einganges vor uns. Während der Vorbereitungen erscheint:

Scena I.

„Umbra Basilisici Tyranni, quem bello captum Zeno interfecerat.“ So wurde in „Jeronimo, first part“ Andrea von Balthasar getötet. So erscheint Andreas Geist in der ersten Scene von „The Spanish tragedie“, so erscheint Hamlets Geist bei Shakespeare. In den Reden dieser drei Geister, besonders in der Art, wie sie auf ihr Erdenleben einerseits, auf das Jenseits andererseits hinweisen, finden sich, soweit die Verschiedenheit der Sprache zuläßt, wörtliche Übereinstimmungen. Übrigens hat hier, abgesehen von Dantes Gedicht, jahrhundertlange Predigttechnik vorgearbeitet, und auch die Darstellungen christlicher Malerei dürfen nicht übersehen werden. Wer Jesuitenkirchen gesehen hat, wird sich der Darstellungen von Hölle und Fegefeuer erinnern. Auch Vergils darf nicht vergessen werden. Die Vorstellung des Jenseits in unserer Tragödie ist eben ein wunderliches Renaissancegebilde, zusammengesetzt aus mosaischen, patristischen, mittelalterlichen und antiken Traditionen. Wie in der „Spanish tragedie“ des Fergen Charon erwähnt wird von Andrea, so sagt hier Basiliscus: „Umbrarum gemat sub onere fasto cymba Tartarei senis.“ Der Megaera wird gedacht und der Schar der Eumeniden, Laster und Leidenschaften erscheinen zu Allegorien verdichtet. Man verzeihe

die Auseinandersetzung, aber wenn wir diese Tragödie nicht aus der Weltauffassung der Zeit herauswachsen sehen, können wir sie nicht verstehen.

Ich kehre zur Analyse zurück. Umbra Basilisci erscheint und ruft in den Trompetenschall hinein:

„Compesce murmur aeris infausti, tuba.
Silete cantus. Aufer hinc regni notas;
Malè auspicati specimen imperij procul
Eripe Iuventus. Ite sanguineae domus
Monumenta, triste sortis augurium meae
Devota furiis Decora, queis merui Stygem."

Die scenische Bemerkung zu dieser Stelle lautet: „Evertit mensas, disjicit ornamenta etc." Während dieser Handlung schildert er sein eigenes Erdenleben und wie er durch List und Trug, Mord und Krieg seinen Weg auf den byzantinischen Thron genommen habe. Darum ist er jetzt in die äußerste Hölle gebannt, und verallgemeinernd ruft er aus:

„Sic, sic feratur, quisquis imperii decus
Anhelus ardet; colle non sueto ruis
Longine!

Der Geist der Rache werde die Eumeniden aussenden, blutige Frevel werden geschehen, unzählige Leichen werden zum Orcus fahren: das ist das Omen, unter welchem Longinus' Krönung geschehen soll. — Dieser Monolog ist nicht nur exponierend, sondern im Wandelbilde erscheint, von den Worten des Geistes gedeutet, der ganze Verlauf des „male auspicati imperii". Basiliscus befiehlt:

„Age tuba: versis omen auspiciis cane.
Fatale stringe murmur." —

Die scenische Bemerkung dazu: „Lugubre sonat Tuba."
— „Audimur? sonat."

Er spricht weiter:

„Jam scena noctem denset, ac furvus locum
Obvolet horror!"

Scenische Angabe: Conversa scena omnia nigrescunt" und „Visuntur hic eorum sepulchra qui in praesenti tragoedia interficiuntur adjectis eorum insignibus et mortis instrumentis."

Triumphierend ruft Basiliscus: „Hic aulae color, Hic esse regno faustus ineunti solet Ornatus: haec auguria!" Hier folgt die scenische Bemerkung: „Prodit Zeno furtivo passu" — und der Geist ruft ihn an: „Opfer der Megaera, Enkel des Acheron! sieh die unausgefüllten Gräber! Deine Grausamkeit wird sie mit Opfern füllen; aber Gleiches wird mit Gleichem vergolten! Geh nur hin und erkunde dein Schicksal!"

Scena II.

„Zeno, simulato habitu, Euphemianum Magum et Astrologum de fato suo consulit."

Entsetzt durch die Vision, in welcher er sich selbst „lebendigtot" sieht, eilt Zeno, um die Höllengeister durch die Kunst des Magiers zu gewinnen und im Horoskop seine Zukunft zu erschauen. Er will unerkannt bleiben und wechselt auf offener Bühne die Kleider, während welcher Handlung er seiner Verzweiflung Ausdruck giebt und sich der Behausung des Magiers naht. Mit den Worten: „flexisse superos qui nequit, moveat Stygem" — der Variation von Vergil Aen. VII. 312, welcher auch am Schluß von Akt III von Websters „The white devil" citiert wird — ist sein Seelenkonflikt beendigt und er ruft:

„Euphemiane! cuius ad carmen tremit
Vulgus silentum, et Orcus et furiae et Chaos;
Si quis favori, si quis est auro locus,
Exprome Genium Tartari eductum sinu,
Hecates Ephebum, quem per incertos ducem
Sequar tumultus."

Er ist beim Magier angelangt. Die Verwandlung muß auf offener Scene stattgefunden haben; denn die Bühnenanweisung sagt: »Accedit ad Astrologum. Reducto sipario apparet Magi officina nigris convestita. Mensa nigra. Super mensam scrinium nigrum et sphaera caelestis. Candela nigra

accensa. Canis hirsutus ad pedem mensae vinctus catena. Euphemianus in sede nigra, puer nigellus ad eius pedes sedens in terra.“ Der Magier wird bezeichnet als ein Meister,

„Cui paret Erebus, quemque venales ferunt
Ciere Genios, sortis humanae fabros“ —

Hierauf beginnt der Beschwörungsakt. „Magus surgit, et promptis ordine Annulis malos vendidat.“ Die Geister sind also in Ringe gebannt gedacht, wie schon eine Bulle Johanns XXII. 1317 darüber klagt, „daß mehrere seiner Hofleute und sogar sein Leibarzt sich dem Teufel ergeben hätten und böse Geister in Ringen, Spiegeln, magischen Kreisen eingeschlossen hielten, um mittelst ihrer auf ihre Mitmenschen in der Nähe und Ferne zu wirken.“ Euphemianus preist nun mit den Worten „Venale cernis omne furiarum genus“ dem Kaiser etwas marktschreierisch sein Warenlager an und führt ihm eine Reihe von Dämonen zur Auswahl vor. Endlich heißt es: „Promit annulum ex abdito scrinio“ — und Zeno ruft: „Majus hic monstrum peto“. Dieser Dämon besitzt „unus omne furiarum nefas — et quidquid alta nocte monstrorum latet.“ Er allein „implevit malis totum Neronem, saeculi exitium sui.“ Hoch befriedigt ruft Zeno:

„Satis superque. Venerabor Deum
Morum Magistrum pariter et vitae Ducem.“

Hierauf leistet er ihm den Vasalleneid mit einem Kusse: „Malum Genium osculatur in annulo.“ Hierauf fordert Zeno vom Magier„ Horoskopum suum charta descriptum.“ Euphemianns verkündet ihm seinen Untergang mit den Worten: „Sepultus ante fata sub tumulo evomet Animām scelestam.“ Der wütende Kaiser zerreißt die Horoskopkarte und steckt sie dem Magier unter Fluchreden in den Mund und läßt ihn „semistrangulatum“ liegen, während er zu den Zuschauern gewendet spricht. Wer das Jesuitendrama kennt, weiß, daß in dieser Scene bei der Aufführung das Groteskkomische schauerlich zur Geltung kam. — Zeno besinnt sich, daß er in seiner Raserei vergessen habe, zu fragen, von wem ihm Gefahr drohe, und kehrt daher zum Magier zurück. Dieser beschreibt den Königsmörder:

„Alumnus aulae, fronte mentitur fidem,
Jus fas'que verbis, corde meditatur nefas."

„Nomen?" schreit Zeno heftig erregt; „Siletur!" antwortet Euphemianus. „Proditor, trifaux canis; Silenda vulgas, scire quae prosit, taces" — rast der Kaiser auf. Diese bewegte Scene schließt mit der Bühnenanweisung: „Rex Magum confodit intra scenam" und tönt aus in den Jammerruf Euphemians': „Vulgus silentum! O! — O!" Das erste Grab hat sein Opfer erhalten.

Diese Beschwörungsscene gehört unter die typischen der Jesuitenkomödie.

Häufig kehrt Ähnliches wieder und ist sicher von erschütternder Wirkung gewesen. Für Dichter und Publikum waren ja diese Dinge mehr als bloß dichterische Maschinerie. Der Magier erschien ihnen wirklich als Vermittler zwischen Erde und Hölle. Er ist dem „Orcus" verfallen, heißt etwa auch „Orciander" und führt der Hölle neue Zöglinge zu; denn wie in Calderons „El magico prodigioso", ist in der Schulkomödie häufig von direktem Unterricht in der Magie, als erste Stufe der Verführung, die Rede. Der „Magus" und „Astrologus" gehört fast ständig zum Personenkreis unserer Stücke und wird in den bedeutendsten derselben, welche die Geschichte Simons des Magiers behandeln, welcher das samaritanische Volk durch Zauberwerke bethörte und den Aposteln Geld anbot für die Gaben des heiligen Geistes, in den häufigen Theophilus- und Cyprianus-Dramen zum Haupthelden. Unsere Schulmeister wissen, als ob sie Lessings Dramaturgie und Litteraturbriefe gelesen hätten, ihre Beschwörungs- und Magierscenen, wie wir gesehen, trefflich auszustatten. Die bekannte Beschwörungsscene aus Lessings 17. Litteraturbrief könnte ganz gut aus einer Jesuitenkomödie stammen. Die Behausung der Magier gemahnt sehr an Fausts „verfluchtes dumpfes Mauerloch", an die „Hexenküche" oder an Wallensteins „astrologischen Thurm". — Die Scene beginnt während der Nacht und endet beim Morgengrauen. Auch die nächstfolgende Scene ist typisch: eine Zweikampfscene beim halben Zwielicht des Morgens, wie oft in den spanischen Mantel- und Degenstücken.

Die Überschrift lautet:

Scena III.

„Longinus Zenoni fratri caedem inscius intentat.“ In rascher Rede und Gegenrede verläuft die Scene, während welcher folgende Handlungen vor sich gehen: „Longinus Zenonem fugientem retrahit. Certant duello.

Die Brüder erkennen sich aber bald, umarmen einander, und Zeno, welcher Harmatius, seinem Genossen bei der Ermordung des Basilicus, die Nachfolge für seinen Sohn versprochen hat, sagt: „Harmatii domum spoliabo regni decora! mox tuos premet Diadema crines.“ Zeno geht ab.[1]

Scena IV.

Longinus ad spem Imperii erectus gloriatur. Der aufsteigenden Sonne ruft Longinus gehobenen Herzens wie Fiesko entgegen: „Exurge Titan, meque radiorum indue foeliciore jubare“ — und führt dann in einem entwickelnden Monologe seine Gedanken und Gefühle aus. „Regnandi furor sub corde regnat“ bildet den Ausgangspunkt der Entwickelung, den Schluß die Erkenntnis, daß es am Hofe kein Mittleres gebe, er könne nicht neben Zeno den Namen des Königs, dieser aber Recht und Waffen führen, nur einer könne herrschen: Zeno müsse fallen. Während der Entwickelung dieser Gedankenreihe ist Longinus bis in die Nähe des Ratssaales gekommen: „Longinus occultus post siparium observat, quae dicuntur in Consilio.“ Derartige Triumphmonologe, Pläne und Hoffnungen vor dem Zuschauer entwickelnd, fehlen in keiner Jesuitenkomödie.

Scena V.

Zeno Basiliscum Harmatii filium, contra fidem parenti datam imperii ornamentis exuit, ejicitque ex aula. Demum defragante Pelagio Longinum Regni haeredem decernit. —

Während sich die bisherigen Scenen monologisch und dialogisch entwickelt haben, führt uns diese in einem großen Ensemble den

[1] Die Technik solcher Scenen ganz wie bei Shakespeare. Vergl. Richard III. I. 2.

Hof von Byzanz und seine Parteiungen vor und beendigt damit die Exposition. Merkwürdig ist diese Scene auch dekorativ; denn sie muß auf zweiteiliger Bühne gespielt haben. Die Personenangabe der Scene sagt: Zeno, Basiliscus, Euphemius Patriarcha, Pelagius, Urbitius, Sebastianus, Proclus, Philargus — Longinus seorsum. Hinter dem Vorhang verborgen, folgt Longinus dem Gang der Verhandlungen und begleitet ihn mit seinen Bemerkungen. Gegen den Schluß der Scene heißt es aber: „Longinus irae impatiens è latebris stricto pugione in Pelagium irruit." Die Scene besteht aus zwei Teilen: die Entkleidung und Verbannung des Basiliscus, sodann die Beratung des Staatsrates über Mitregentschaft und Nachfolge. Zeno fordert die Großen auf, ihr Urteil abzugeben, meint aber sogleich „Longino venit regale rerum stemma." Die Verhandlung nimmt nun in kurzen Reden und Gegenreden ihren Verlauf. Urbitius, Sebastianus, Proclus und Philargus erklären sich für Longinus. Dieser notiert hinter dem Vorhange die Namen seiner Freunde mit entsprechenden Bemerkungen in eine Schreibtafel. Der Partiarch spricht etwas zweideutig und dunkel, ihm wäre am liebsten, wenn Zeno allein regierte. Longinus meint für sich: „Senex dolose." Zuletzt spricht der Biedermann am Hofe Pelagius, giebt nicht undeutlich zu verstehen, daß er gegen Longinus sei und stellt zuletzt der angeführten Thesis des Zeno die Antithesis gegenüber: „Generosa Reges vita non sanguis facit." Das ist Longinus zu viel: er stürzt aus seinem Versteck auf Pelagius, der ihm nur mühsam entrissen wird. Wütend geht Longinus ab. Mit der Erklärung Zenos, daß sein Bruder die Nachfolge bekommen sollte, und wenn er alle Laster der Hölle besäße, schließt die erregte Scene. Zeno wirft beim Abgange dem Pelagius wütend das Scepter vor die Füße. Dieser hebt es auf, küßt es und legt es auf den Thron. — Ich will bei dieser Scene nur im allgemeinen — besonders auch der beiden Brüder wegen — auf die Königsdramen Shakespeares hinweisen. Daß die Charakteristik an Shakespeares Bösewichter, deren Meister Richard III. ist, gemahnt, mag nur erwähnt werden: denn das Original fand Josephus Simon Anglus schon in seiner byzantinischen Quelle. Biblische

Prototypen geben König Saul, Holofernes, Herodes u. a. Man darf meiner Ansicht nach überhaupt mit Einzelnachweisungen auf dem noch ziemlich unbearbeiteten Gebiete der Jesuitenkomödie nicht allzu voreilig sein. Mir genügt vorderhand, wenn ich die Einwirkung des altenglischen Theaters seinem Typus nach gezeigt habe.

Scena VI.

Pelagius apud Patriarcham de aulae moribus conqueritur. Gazeus Rhetor, quos Longinus parentibus orbaverat Patriarchae Pueros sistit. —

Die zwei Hauptteile, aus welchen sich diese Scene aufbaut, werden durch Hiobsposten in Verbindung gebracht. Pelagius klagt über den Zustand des Hofes unter Zeno. Noch schlechter sei Longinus. Zeno begünstigt seine Nachfolge. Was ist zu thun? Widerstehen wir offen, so ist Gewalt die Folge. Dies der Verlauf des Dialogs. Wie zum Beweis für die gegebene Entwickelung erscheinen Boten mit der Nachricht: die Diener des Longinus wären in das Landgut des Pelagius eingedrungen und hätten dort mit Feuer und Schwert gewütet. Sein Ausspruch: „fraudes, amorem, veritas odium creat“ ist ein Wahrspruch geworden. Es folgt noch eine Steigerung. Der Rhetor erscheint mit einer Schar von Knaben, welche Zeno und Longinus ihrer Eltern beraubt haben, teils ihres Reichtums, teils ihrer Tugend wegen. Allgemeine Klage und Gebet schließt die Scene. Man will Recht vom König fordern. Der Patriarch will am Altare zu Gott beten. — Der Rhetor mit den Knaben, wie überhaupt Epheben-Scenen, welche dem Schulleben entnommen sind, gehören zum Typus unserer Komödie.

Chorus Musicorum vel Interludium.

Die Lehre der drei Einheiten ist in diesem Akte nicht gewahrt. Die Scene wechselt zum mindesten viermal:

1. Thronsaal.
2. Magi officina.
3. Thronsaal — Doppeldekoration.
4. Wohnung des Patriarchen.

Möglicherweise spielt die Zweikampfscene (Sc. III.) im Freien. Der Zwischenvorhang — Siparium — ist in Verwendung.

Actus secundus.

Scena I.

Longinus dolorem suum de Pelagii adversa sententia altissime inhaerentem musica levat. Atque in somnis fortunae suae prospicit eventum. — Der Stimmung entspricht die Dekoration: „Conversa scena apparent aedes Longini nigris convestitae. Longinus atrata veste sedet in sella nigra. Musicus item atratus assidet atrata in sede.“ —

Man erinnert sich bei dieser Stelle der bei Shakespeare — in „Julius Caesar“ und sonst — häufig vorkommenden ähnlichen Verwendung der Musik. Die Hindeutung genügt — denn für den Jesuiten lag auch das biblische Vorbild Saul und David nahe. Solche Heranziehung der Musik ist mir häufig in Jesuitenkomödien begegnet. Longinus redet den Musikus an:

„Quid lentus in plectro stupes?“

Mus. „Dum temperata consonet fidibus fides.

Long. „An hoc moraris? lude, detestor fidem,
Quod quaero, fidibus melius infidis dabis.“

Mus. „Laetusne mentem cantus, an tristis juvat?

Long. Age, augurare.

(Canitur.)

Longinus hilarem cantum indignatus injicit manum Chely. — Nach weiterer Auseinandersetzung:

„Musicus iterum laeta canit.“

Long. „Semperne laeta? Barde quem ludas, vide.
An non per istas animus erumpit notas?
Hac nigriores veste fac plectri sonos.“

„Musicus tristia canit, interim Longinus moesti animi signa vultu, gestuque prosequitur. Er liest dabei die Verse aus seiner Einschreibtafel für sich:

„Astrorum jubar
Mundo salubres fundit ex alto faces:
At si minaces igne sanguineo comas
Trahens Cometa regnet heu quantum solo
Instat malorum!“ —
Dum canitur Longinus incidit in somnum.

Scena muta.

Dormiente Longino prodit fortuna coopertis oculis: sinistra fert rotam caerulei coloris, aureis maculis perspersam. Circumferentiae rotae adhaeret ex una parte corona aurea: in parte adversa argentea securis. Manubrium rotae insertum erat baculo aureo, ita tamen ut libere verti posset ope alterius virgae aureae, cui alligabatur idem manubrium. Itaque fortuna rotam baculo sublimem gerens modeste tripudiat: et per intervalla dextera manu rotam circumagit. Supervenit Iuvenis splendido cultu Longino non absimilis, qui tripudiabundus fortunae gratiam captat. Illa subinde, versa rota Coronam demittit, quam dum assiliens prendere nititur juvenis, fortuna celeri circumactu rotam convertit. Interim scenae succedit Iuvenis alter veste habituque oris referens Anastasium. Hic inter tripudiandum, quoties alteri occurrit adversus flexu corporis honorem exhibet. Mox occasione capta imminentem coronae supplantat a tergo. Quo dejecto a fortuna invitante laetus, et triumphabundus coronam accipit.“ Der Traum geht in Wirklichkeit über.

Scena II.

Anastasius, quem carminis gratiâ Anastasum vocamus, cognitis praeter exspectationem Zenonis et Longini consiliis, in spem venit obtinendi Imperii. — Anastasius erscheint „libellum pium manu praeferens, legenti similis. Viso Longino dormiente, eiusque pugillaribus ad terram lapsis, libellum suum reponit et Longini pugillares furtim accipit,

aperit et aliquandiu inspicit, habitu oris stuporem preferens.“ Er liest nun der Reihe nach die Horoskope und Charakteristiken und kommt endlich zu der Frage: „Quid Anastasius?“ — und der Antwort: „Simplex et probus nec fide, nec time.“

Damit ist das erregende Moment für den weiteren Verlauf des Dramas, dessen Entwickelung sich durch die Intriguen des Anastasius vollzieht, gegeben. Zunächst gewinnt er in Urbitius ein Werkzeug für seine Pläne und will nun in gewagtem Doppelspiele den siegreich heimkehrenden Feldherrn Harmatius durch die Cäsaren vernichten lassen, dessen Heer dann gegen diese ausspielen, um so nach Beseitigung aller Gegner die Herrschaft zu gewinnen. Scene III. und Scene IV. fördern zunächst den Gang der Entwickelung nicht, sondern dienen nur zur Charakteristik Zenos und Longinus'! Der Rhetor Gazäus erscheint mit seinen Knaben vor Longinus, Recht für diese zu verlangen. Longinus erwacht bei ihren Jammerrufen, hält sie, halb im Traum, für Gespenster und stürzt wie ein rasender Herakles unter die Wehrlosen. Als ihm Gazäus den Sachverhalt aufgeklärt hat, meint er mit teuflischer Ironie, für die Lippen des beredten Rhetors zieme sich Ambrosia. Er läßt Wein bringen, gießt Gift in den Becher und rührt die Mischung mit dem Dolch um. Dies bringt er dem Rhetor und nötigt ihn unter sarkastischen Reden zum Trinken. So erhält das zweite Grab sein Opfer. In der nächsten Scene beschließen Longinus und Zeno den Untergang des Pelagius. Die V. Scene bringt die Nachricht von der siegreichen Rückkehr des Harmatius, und Longinus bereitet sich zur Verteidigung vor. Die VI. Scene schildert die Verschwörung des Anastasius und Urbitius gegen Harmatius. Sie eilen vor die Thore dem Feldherrn entgegen, bringen dessen geschändeten Sohn Basiliscus mit und hetzen Harmatius gegen die Cäsaren. Dieser hält eine Anrede an seine Krieger und will die Stadt stürmen. Das paßt aber nicht in den Plan des Anastasius: er bewegt Harmatius zur List, und dieser zieht scheinbar friedlich in die Stadt, um dort das Siegesfest zu feiern. Die Durchführung der List im einzelnen nimmt Anastasius in die Hand. Zunächst stimmt er die Truppen durch reiche Geldgeschenke für seine Sache. Mit Exercitien und einer „Pugna

umbratilis" schließt der Akt. Nach „Chorus Musicorum vel Interludium" beginnt der III. Akt. Die Intrigue des Anastasius wird dadurch eingeleitet, daß Urbitius dem Zeno die Pläne des Harmatius verrät. Der Kaiser läßt durch Longinus alles zur Gefangennahme des Harmatius vorbereiten und empfängt diesen hierauf mit geheuchelter Freundlichkeit. Der Aufbau dieser Scena II. entwickelt sich, wie folgt: Die Vorbereitungen zur Gefangennahme des Harmatius durch Longinus. Die Bühnenanweisung sagt: „Prodit Longinus cum militibus. Zeno collocat in insidiis militem Praetorianum." Hierauf erscheint Harmatius und begrüßt die Cäsaren. Longinus meint: „Quam bene dolosas Histrio partes agit." Nach der Begrüßung wird das Siegesfest mit einem Festspiel gefeiert, dessen Acteure aus dem Spiele in den Gang der Handlung eingreifen. Der Effekt ist die Gefangennahme des Harmatius, eine tumultreiche Gerichtssitzung, während welcher Zeno die fallende Sucht ergreift, endlich die Verurteilung des Harmatius. So erhält das dritte Grab sein Opfer.

Die Scene des „Theaters auf dem Theater" und der „Gerichtsverhandlung" mag vollinhaltlich mit allen Regiebemerkungen folgen. Das Festspiel gemahnt an die Art der Aufzüge und Karnevalsfeste, wie sie im Italien der Renaissance üblich waren.[1] Der Gang der Scene ist folgender: „Consident omnes: Zeno medius inter Longinum et Harmatium." —

ARGUMENTUM

Aulici Tripudii.

Clangentibus moestè tubis, scenam subit Martis currus, trahentibus quatuor Tigribus. In summo Mars, habitu, vultuque ad moestitiam composito. Per currum dispositi[1] Duces in manibus hastas gestantes, & capita *lauru cristisque decori*; omnes fatali somno correpti. Consistente ante Caesarem curru, Mars è solio suo narrat, quomodo Thraciae campos, dum lustrat, in hos Bellatores

[1] Qui Martem agit, partibus Zenonis favet, ab Urbitio choreae ductor designatus.

[1] Vgl. Zeidler, Feste und Wirtschaften. S. 4 f.

inciderit, somno fatali constrictos. Fatum autem esse, ne unquam evigilent, nisi ense tangantur, idque à strenuissimo inter mortales belli Duce. Proinde Zenonem rogat, ne gravetur sopitos Heroas, excitare. Zeno honorem Harmatio defert. Recusat Harmatius rem uni Zenoni debitam. Mars litem dirimit. Vt Harmatius ensem exhibeat. Caesar tactum. Fit. Clangente tuba, Excitantur Heroes. Experrecti grates Caesari agunt. Mox casu suo per aenigma exposito, ducente Marte, choros militares agunt. Caesar loco maturo dat signum. Erumpunt milites ex insidiis. Capiuntur cum Harmatio omnes.

ZENO

Quae luctuosum pompa Mavortem trahit?
Quale hoc triumphi specimen? Har.
Eventus dabit.
Mars. *Adsum Duelli Genitor, armorum*[1] *Parens.*
Tuamque Caesar pronus imploro fidem,
Imploro dextram. Cernis ut maesto labet
Squallore currus? Vicit et Martem dolor.
Dum nuper axe vectus Odrysio vagor,
Qua lambit oras Hebrus, hos casu Duces
Vidi jacentes. Clamo: nil clamor juvat,
Bellona lituum stringit: haud cedit sopor.
Curru receptos quatio: frustratus labor.
Phoebum poposci fata. Circaeo refert
Cantu teneri, nec prius gravi excitos
Redimi sopore posse, quàm summi ducis,
Quantum sub axe Phoebus haud alium videt,
Mucrone tacti jussa fatorum expleant.
Tu rector orbis, Ductor egregie Ducum,
Cui fronde victrix palma bellandi dedit,
Primos honores, solve lethali viros
Quiete. Strictus fata disrumpat chalybs.
Zen. *Bellator, ensem stringe. Te facti decus,*
Te spectat unum pulchra libertas Ducum.
Tibi laurus umbra cingit emerita comas.
Har. *O parce! Mentis absit ingratae nota.*
Titana repetit fulgor, Oceanum latex,
Te parta bellis palma. Zen. *Sed dextra tua.*
Har. *Quám Caesar animo fecit invictam suo.*
Zen. *Age, solve fata, redde sopitos sibi.*
Har. *Hostem necare didicit Harmatii chalybs,*

[1] Mars è curru loquitur.

Servare Regum est. Zen. *Regiam placuit vicem.*
In te referre. Har. *Poscit Augustum Deus.*
Zen. *Mars bellicosum poscit armorum Ducem.*
Mars. *Lites honoris lance librabo pari.*
Harmatius ensem commodet, Caesar manum.
Har. *Tibi jussa ferre, me decet jussa*[1] *exequi.*
Zen. *Noxiae Circes minister, somne par ferro Deus.*
Syderum satelles illaetabilis, fati improbe
Lictor, Vmbris grate, lethi frater, horrentis puer
Tartari, eia exurge, Martis linque generosos Duces.
Tanguntur[2] *ense, clara quem Ducis manus*
Egit per hostes, quantus è nimbo rotat
Ignem trisulcum, clade metuenda Deus.
Quare age, jubenti Marte, funereo viros
Eripe sopori. Clangor[3] *Heroas vocat.*

[1] Zeno accepto Harmatii gladio surgit.

[2] Tangit eos ense.

[3] Clangit tuba.

Excitantur ad clangorem tubae.

Mars. *Salve ô Propago Martis, Heroum genus,*
Decora alta belli. Carpe vitales Poli
Auras, facisque cerne radiatae jubar.
Concessa vita est, ferreus excessit sopor.
Agnosce tandem lucis artificem tuae,
Rerum potentem, proximum coelo caput:
Tantaeque prona sortis auctorem cole.

Primus Eques nomine omnium.

O felix ter et amplius,
Regum quisquis amabili
Nutu, gentibus imperas.
Dum frons auream syderum
Phoebi culta nitoribus
Formosum referet Patrem,
Stellarumque colet Ducem,
Tegens pectoris ardui,
Clara Martis anhelitu,
Spirabit, memor additae
Lucis, cum procul exule
Somno, restituis diem.
Mars. *Iam bellicosum plaudite Augusto chorum,*
Plaudite; resultu pulsa numeroso tremat
Ad plectra tellus. Zen. *Est mihi quiddam prius,*
Quod scisse cupiam. Qui genus? Quae sors agat?
Quo mens anhelat? Secundus. *Premere fatorum abdita*
Fato jubemur. Quae tamen rogas, habe

His involuta mentis ambiguae notis.
Sub[1] *axe honoris genuit armatos pater,*
Mavortis arte clarus et bello[2] *pater.*
Hunc laesit hostis, prolis extinctor[3] *suae,*
Patriae Tyrannus, funus insontum, lues
Rerum, vorago sceleris, errorum chaos,
Monstrum malorum. Patris ulturi probrum,
Stetimus in armis:[4] *ante sed fato pari*
Occidimus[5] *omnes, quàm datus pugnae locus.*
Occurrit hostis, quosque prostrarat[6] *manu,*
Revocat[7] *in auras. Arma simul, arma illicò,*
Arma redivivi fremimus, atque hosti[8] *necem*
Iuncti vovemus. Sortis implexae tenes
Aenigma Caesar. Zen. *Teneo, meditari placet.*
Haud deerit Oedipus. Interim pergat chorus.

[1] Aenigmaticè narrat proditionem
[2] Harmati'
[3] Zeno.
[4] Quia arma sumpserant quibus modo veniebant instructi.
[5] Sopore ficto correpti procubuim'.
[6] Zeno: quia dedit occasionem hujus soporis simulati.
[7] Tactu ensis.
[8] Quam jam excitati, Zenoni destinamus inTripudio.

Duce Marte, tripudiant. Dum musica praeludit, ordine bini ac bini hastas, quò expeditius saltent, Marti tradunt. Is famulo post aulaea latenti. Circa finem Choreae, sicas stringnnt (nam gladiis carebant) quas ubi Marti committunt, Longinus in aulam Fratris:

Lon. *Ad arma frater; res, locus, tempus vocat.*
Zen. *Arma, arma Miles; prodor. Harmatium rape.*
Stringite rebelles. O Stygis vastum nefas!
Arma redivivi fremimus, atque hosti necem
Iuncti vovemus? voveo: truculento scelus
Funere luetis. Ite, tenebrosae date
Sub claustra noctis; pondere immani obruti
Iaceant catenas inter et claustri luem.
Ite scelerati. Har. *Caesar.* Zen. *Horrendum tibi.*
Durumque semper nomen Augusti vocas,
O perduellis! Har. *Testor, insontem premis.*
Zen. *Revocate sontem. Vile pro cunctis caput*
Opponet unus. lance vos justa nefas
Librate, proceres. Lon. *Struxit Augusto necem*
Harmatius. Har. *Insons.* Lon. *Sceleris horrendi reus.*
Har. *Abjuro crimen.* Lon. *Testis evincet.* Har. *prius.*
Foedabit astra luridi Acherontis vapor:
Aeterna solem noctis umbrabit lues.
Zen. *Age, Vrbiti, reclude furtivum scelus.*
Urb. *Te, magne domitor orbis, arcanas vides*
Qui mentis umbras, quique formidabili
Terrebis olim fronte, perjuri reos;
Te juro testem, te cito, voveo, invoco.

[1] Abductis aliis revocaturHarmatius et tumultuoso iudicio damnatur capitis.

Si falsa testor, falsa testatum face
Concute trisulca, merge sub Stygem ultimam.
Harmatius, ira decoris erepti, necem
Per militares struxit Augusto choros.
Long. *Iam te cruentae fraudis immunem cano.*
Zen. *Iam fraude facinus conde. Iam Mavortio*
Effla furorem spiritu; insontem freme.
Regum petebas viscera? Harmati, lues,
Lues, Tonantem testor, infandum nefas.
Har. *Numen supremum! Cerno fraternos dolos.*
Fratres cruenti! Sanguinem innocui Ducis
Per hoc Megaerae[1] *pignus hanc furiam Stygis*
Quaeritis. Hiantes pando venarum fores.
Evellite animam. Lucis exiguae moram
Proculcat indignatus Harmatii sinus.
Nil extimesco. Quae tamen merita prius,
Ingrate Zeno, pendis hac lethi vice?
Pro te periclis obvium horrendis caput
Tuli, minaces inter armorum sonos,
Interque strages, Marte sanguineo undique
Aciem ruente. Levia memorari nimis.
Hi te lacerti, sanguis hic venis calens,
Totiesque fusus, pectus hoc mille obsitum
Hinc inde plagis, mentis haec purae fides
Solio repulsum, perditum, extorrem lare,
Humi jacentem rursus in solio stitit,
Alteque vectum, sortis antiquae gradu
Vltro locavit. Mole meritorum obrutus,
Quas ferre grates, Caesar, Harmatio nequit,
Dolo rependis. Excutis natum loco,
Absente patre: moxque Persephone[2] *satam*
Furiam, dolenti, quae patri subdat facem,
Submittis. O Styge dignus aeterna dolus!
Crimen lacessis fraude, quod plectas nece.
Age, bibe amici sanguinem, exsatura sitim.
Dominare tumidus, iste te vivum cruor.
Sequetur, umbra cinctus horribili cruor.
Tu[1] *fax Averni.* Zen. *O lingua*[2] *tergemini canis!*
Strinxit medullas. Rapite veletur caput.
Long. *I, miles; omnes una truncabit reos*
Bipennis, urge Seb. *Solita funestat lues.*
Long. *Iaceat reclinis.* Vrb. *Subde pulvillos, puer.*
Long. *Lex una cunctis; bruta nec Regem eximit*

[1] Indigitat Vrbitium

[2] Intelligit Vrbitium.

[1] Ad Vrbitium.

[2] Zeno corripitur morbo caduco, quo frequenter laborat. Abducitur ad supplicium Harmatius.

Natura. Frater, spiritum ex alto cita.
Recipe vigorem. Zen. *Pestilens*[a] *linguae probrum*
Morbum revexit. Quò tulit praedo gradum?
Long. *Ad Regna Ditis; abstulit miles caput.*
Zen. *Benè est, revixi, rediit in venas calor.*
Sebastiane sparge, qui fando serant
Plebem per omnem, perfidum Harmatii scelus.
„Instabile mutat vulgus; in partes venit
„Praeoccupantis. Fama plebeios ait.
Tu pondus auri, Regio eductum lare,
Fer, Vrbiti: mox castra praecipiti pete
Cursu citatus. Arte qua fandi vales,
Mulce cohortes. Aggera Ducum nefas;
Atrox, cruentum, horribile, Tartareum nefas.
Dic, servet ore Miles, et sinu fidem,
Meque unum adoret. Fulva nummorum seges
Fidem sequetur, Perge. Vrb. *Corripio viam.*
Zen. *Frater beamur. Sceptra fraenabis comes,*
Haeresque Fratris. Vnus inceptis moram
Pelagius addit. Lon. *Iste me poscit labor.*
Stat certa fraudis praeda. Sistamus reum
Abominandi sceleris; abjecto, Iovem
Coluisse, Christo, Testis haud unus feret.
Zen. *Potesne tantum fraude subtili nefas.*
Afflare? Lon. *Possum.* Zen. *Ignotus?* Lon. *Aeternum*
latens.
Zen. *O si!* Lon. *Per astra juro.* Zen. *Si steterit fides.*
Actum est Rebelli, testor, excutiam caput.
Invidia justam nulla damnabit necem.
Meditata perage cautus. Lon. *Abrumpo moras.*

[a] Redit ad se Zeno.

Der Inhalt der drei letzten Scenen dieses Aktes bietet kein besonders hervorstechendes Moment. Anastasius läßt den Soldaten Zenos Grausamkeit gegenüber Harmatius schildern und gewinnt sie durch Geldspenden für sich. Nachdem sich Anastasius zum Fortgang seiner Sache beglückwünscht hat in einem Monolog, bringt Urbitius die Nachricht von der vollzogenen Hinrichtung des Harmatius und fordert die Soldaten auf, Anastasius das Kaisertum zu übertragen. Hierauf: „Chorus Musicorum vel Interludium.“

Actus IV.

Dieser Akt fördert die Handlung nicht. Er greift auf ein früheres Motiv zurück und führt das Schicksal des Biedermannes am Hofe Pelagius in etwas schulmäßig-absichtlicher Weise vor. Die erste Scene erinnert an Polonius, welcher dem abreisenden Sohne gute Lehren mit auf den Weg giebt. So hier: „Pelagius filium Erastum optimis vitae praeceptis informat, auscultante seorsum Anastasio.“ Dekorativ also wieder eine Horchscene, wie die, wo Longinus der Ratsversammlung lauscht. Der Verlauf des Geschickes des Pelagius gewinnt den Charakter des Propheten- und Märtyrerhaften. Wie Anastasius einst treuloserweise den Rhetor Gazäus aufgestachelt hat, bei Longinus Recht zu fordern, so redet er jetzt dem Pelagius ein, die Pflicht verlange, daß er bei Zeno gegen die Erhebung des Longinus auf den Thron spreche: „Adire Regem patriae impellunt mala.“ Bevor aber Pelagius zu Zeno geht, befiehlt er in der königlichen Kapelle seine Sache in heißem Gebete Gott dem Herrn. Den Typus geben die Propheten des alten Testamentes, Kirchenfürsten, wie Ambrosius von Mailand, die strafend vor die Kaiser traten und endlich zahlreiche Märtyrergeschichten. Die scenische Vorschrift lautet: „Panditur sacellum regium in medio theatro. Pelagius excipit ex Altari crucifixum et precatur flexis genibus.“ Weiter heißt es: „Pelagius inter orandum abstractus à sensibus, divinctus corroboratur. Ex utroque cornu Altaris, machinis quibusdam apparent duo Angeli, quasi in aëre penduli. Canunt et deinde ita alloquuntur.“ — Sie sprechen Pelagius Mut ein und künden ihm sein Martyrium an. Hierauf: „Chorus post aulaea canit. Pelagius manet in exstasi usque dum capiatur.“ Wer denkt nicht an zahlreiche Heiligenbilder katholischer Kirchen? Longinus erscheint hinter dem am Altare knieenden Pelagius. Seine Wut erwacht. Er zieht den Dolch, redet ihn, wie Tell bei Schiller seinen Bogen, an, prüft am Finger die Schärfe der Spitze und will auf Pelagius los. Jetzt ereignet sich etwas, was in Märtyrergeschichten öfter vorkommt. Die scenische Bemerkung sagt: „Arcana vi repellitur.“

Er versucht es ein zweites Mal. Der verzückte Pelagius betet gerade: „Jesu ruenti subjice patriae manum.“ Longinus „irruens in Pelagium repente prosternitur.“ Seine Kraft ist gelähmt, er versucht, den Untergang des Pelagius durch List herbeizuführen. Er zieht aus dem Busen ein Juppiterbild, in welchem ein Hohlraum angebracht ist. In diesen verschließt er einen Brief,[1] welchen Harmatius an Pelagius geschrieben haben soll. Er raubt dem Pelagius das Kruzifix, giebt ihm das Juppiterbild und ruft den ganzen Hof mit Zeno zusammen. Longinus giebt nun Pelagius für einen Verehrer Juppiters aus, kommt wie zufällig auf den Brief, liest ihn vor, und Pelagius wird in Fesseln abgeführt, um vor Gericht gestellt zu werden. Damit schließt der Akt.

Actus V.

Die erste Scene bringt wieder eine Gerichtsverhandlung. Die Scenen im Synedrium und vor Pontius Pilatus mögen der Archetypus derartiger Scenen sein. Pelagius wird der Verehrung Juppiters und der Majestätsverletzung beschuldigt. Falsche Zeugen werden vorgeführt, Proclus liest den fingierten Brief des Harmatius. Pelagius sucht sich zu rechtfertigen und beruft sich auf das Juppiterbild selbst als Zeugen. Dieses trägt die Künstlermarke: „Sculpebat pro Longino Lausus“. Darauf entspinnt sich heftiger Streit zwischen Proclus und Longinus. Empört verläßt jener das ungerechte Gericht. Zeno verhängt die Todesstrafe über Pelagius. Da erfährt die Scene noch eine Steigerung: Der Sohn des Pelagius erscheint für seinen Vater flehend, wird aber gewaltsam abgeführt. Die zweite Scene führt Pelagius' Erhebung vor dem Tode vor: „Pelagius sensum suum de morte imminente declarat.“ Scene III. enthält die Hinrichtung des Pelagius. Interessant ist die Technik dieser Scene: „Sebastianus cohortem adducit; Milites collocat ex utroque latere scenae, hos ensibus, hos arcu promptos.“ Pelagius besteigt, das Kruzifix in der Hand, das „Theatrum fatale“ und betet. Die Scenenschilderung

[1] Die Idee der Verwendung von Briefen schon durch den Uriasbrief der Bibel gegeben.

sagt: „Locus eminebat sublimis nigro Panno convestitus.“ Sebastianus fordert den Pelagius nochmals auf:

„Fatere tandem scelus adorati Jovis,
Laesique Regis.“ — Pel.: „Absit impositum scelus“,
Seb.: „Palam probatum“. Pel. „Fraude confictum.
O brevem
Ne rumpe fando mentis accensae moram.“ —

Ich kann nichts dafür, daß ich an „Maria Stuart“ gemahnt werde. — Mit einer Erhebung als Christ und Patriot übergiebt er sein Haupt dem Scharfrichter. Die Technik wieder belehrend: „Flexis genibus ad Christi vulnera. Erant ante supplicii locum repagula panno nigro tecta. Stabat carnifex ita inter cortinas, ut solum ejus dextrum brachium sublata securi emineret. Pelagius ad ictum procumbens non cernitur repagulis aspectum eripientibus.“ Zu spät bricht der Aufruhr der Bürger und Soldaten, welchen Proclus veranlaßt hat, aus. Die Hinrichtung kann nicht gehindert werden. Wieder erhält ein Grab sein Opfer. Auf dem Richtplatz bricht ein Kampf los, in welchem Proclus verwundet wird. In der folgenden Scene: „Conversa scena apparent in pinnis Murororum capita Harmatii, Pelagii et Centurionum“ — wie Babingtons und Tichburnes blutige Häupter auf Londons Brücke warnend aufgesteckt. Zeno und Longinus triumphieren: „Bene est“ — „Beate est“.

Long.: „Prospere.“ Zeno: „ex animo satis.“
Long.: „Pars nulla voti periit.“ Zeno: explevi sinus.“
Long.: O plausus. — Zeno: „O triumphus! — Long.: „O
felix dies I nunc proterve, sceptra Longino nega.
Zeno: „Tona.“ — Long.: „Minare.“ — Zeno: „Ringere.“
Long.: Insulta. — Zeno: „Freme.“ —
Long.: Poenas, Pelaggi, mentis indomitae luis.
Jam te triumphabundus extinctum videt
Longinus.“ —

So entwickelt sich in kurzen Stichomythien ein Streit der beiden, welche glauben, das Schicksal überwunden zu haben.

Da erscheinen auf den Mauern der Stadt die Knaben, deren Väter ermordet worden sind und rufen wie eine Mahnung des Schicksales Klagerufe zum Himmel. Die beiden Brüder versöhnen sich wieder und fordern zur Festfeier auf:

„Tu funde vinum Anaste, Ganymedes minor,
Tu militares, Urbiti, ludos para". —

Blutig und grausig vollendet sich nun in vier Scenen das Geschick Zenos und Longinus'. Anastasius, der Jago des Stückes, veranstaltet ein wildes Bacchanal, während welches in einer „Scena muta" der Aufzug des Bacchus vorüberzieht. Die Aufregung des Festspieles benützt Anastasius zu einem Überfall auf die Fürsten. Longinus flieht. Zeno ist so volltrunken, daß er nur lallend und taumelnd rufen kann:

„Arma, ar . . . arma, ar . . ., arma,
ar . . ., arma, ar . . . ar . . ." —

mitten auf der Scene niederfällt und einschläft. Betrunken wird er in die Gruft gelegt, und später wird — bei wiederholtem Scenenwechsel — groteskkomisch vorgeführt, wie er, aus dem Rausche erwachend, nach und nach zur Erkenntnis seiner Lage kommt und endlich im Grabe verhungert. Eine Parallelscene führt die letzten Stunden des Richard III. des Stückes unter der Angabe: „Longini pavor, amentia, desperatio" vor. Die Geister, „Umbrae", der von ihm Ermordeten treten vor ihn und bringen ihn zum Wahnsinn, bis er endlich von den Leuten des Anastasius gefangen und niedergeschlagen wird.[1] Wie in „The Spanish tragedie" erscheint wieder der Geist, welcher racheheischend das Drama eröffnet hat, um es zu beschließen. Während der Rede des Geistes schreitet die „pompa funebris Longini"[2] über die Bühne. Das Schicksal ist erfüllt — und der Geist schließt:

„Jamque sub Erebum dati,
Mecum perennes criminum poenas luunt."

---

[1] Vgl. Richard III. V. 3.

[2] Leiche auf dem Theater, vgl. auch Shakespeare, Richard III. I. 2. Die Leiche Heinrichs VI. im offenen Sarg. — Vgl. „Hamlet", die Friedhofsscene und Leiche Ophelias V. 1.

Ich habe absichtlich eine kurze Analyse der letzten Scenen des Dramas gegeben, um den Zusammenhang klarer hervortreten zu lassen. Jeder Shakespearekundige wird immer und immer wieder an das altenglische Theater erinnert. Die Scenen bieten aber auch in der Einzelnaufführung so viel Interessantes, daß ich sie mit allen scenischen Bemerkungen hersetzen will. Nachdem Urbitius die Soldaten in Hinterhalten versteckt hat, beginnt in Scene VIII. das Bacchanal.

SCENA VIII.

Compotatio Caesarum, vario personarum interventu, turbata.

ZENO, LONGINUS, SEBASTIANUS, ad mensam sedent, ANASTASIUS, VRBITIUS.

Erastus, Basiliscus Puer, Euphemius, Harmatii Vmbra, Bacchus, Tripudiatores, etc.

ZENO.

Io triumphe. Lon. *Bacche*[2] *da laetum diem,*
Evoë Lyaee. Zen. *Frater, Herculeo scypho*
Regnum propino. Lon. *Fausta Zenoni salus*
Io triumphe. Bacche, quate thyrso jecur.

[2] Bibunt liberrimé.

SCENA MVTA.

BACCHUS curru sublimis invehitur trahentibus quatuor Regibus, quos olim stravit Ebrietas. Sequebantur vincti ad currum Civis, Miles, etc. In curru Bacchides, voce fidibusque canorae; Praeibat cantum Bacchus.

MVSICA.

SEBASTIANUS.

Sic, sic triumphat Bacchus excelsos Duces.
Lon. *Sic nos triumpho Bacchus ad currum trahat.*
Evoë bibamus. Erast. *Caesar,*[1] *heu! Quaero Patrem,*
Pater Pelaggi! Natus infelix vocat,
Zen. *Catule, quid ululas? Aufer hinc luctus procul.*
Erast. *Heu Genitor!* Long. *Agedum*[2] *funde lachrymulas puer,*
Quas hoc natantes calice, Pelagio bibam.
Abscede diri pignus infaustum Patris.

[1] Prodit Erastus Pelagii filius.

[2] Longin' calice excipit Erasti lacrymas et ebibit.

Evoë bibamus. Euph.[3] *Sulphur aeternum brevi*
Bibetis ambo, scelera nisi plangat dolor.
Natat heu cruore terra; vos madidi mero?
O caeca fratrum pectora! Zen. *O dirum senem!*
Senem procacem! Lon. *Miles exturba ocyus.*
Zen. *Garris prophane mysta? Repetamus merum.*
Euph. *Serò dolebis.*[1] *Caesar. Hic justi cruor*
O quàm tremendos mittit in coelum sonos!
Zen. *Evoë bibamus.* Seb. *Latera disrumpas senex.*

[3] Prodit Patriarcha Euphemius.

[1] Ostendit strophiolum Erasti, imbutum sanguine Pelagii.

Hic primò septem Pueri Aethiopes habitu Turcico induti saltant ad numeros. His deinde per intervalla succedunt Satyri 4.

Tripudium.

ZENO.

Placent Ephebi Ditis. Bas. *O coelum*[2] *o Solum!*
Quà te requiram Genitor? Harmati! Heu Pater!
Heu sanguis! Zen. *O foecundum in luctum dies!*
Semperne ad aures Bubo? Quis luctum novat?
Bas. *Basiliscus ille, sortis opprobrium, Patrem*
Requiro Caesar; Natus infelix Patrem
Reposco; Misero redde Basilisco Patrem.
Zen. *Patrem reposcis? I, pete Acherontis vada.*
Si cymba desit, iste te crater vehet,
Illic stat umbra cinctus horribili pater.
Vmb. Har. *Hic*[3] *sum, tibi umbra cinctus horribili vide;*[4] *vide,*
Vide cruenta bellua. Lon. *O frater paves?*
Zen. *Frater!* Lon. *Quis horror?* Zen. *Cernis, ut oculis hiat?*
Vt me minaci torvus aspectu necat?
Long. *Vbi? Quis? Ad arma.* Zen. *Ibi.* Long. *Nemo per stygium Jovem,*
Nemo est. Har. *Propinquant funera; sepulchrum patet;*
Hiat orcus; instat ultor, occumbit dies.
Zen. *O Frater!* Lon. *Vmbram vanus effictam times.*
Zen. *Feralis umbra frater! O qualis stetit*
Harmatius ore! voce qua tonuit! Lo.[1] *Procul,*
Procul hinc nefande: Patris effigiem amove.
Seb. *Percitus Jaccho mille sibi formas creat*
Animus. Lon. *Bibamus*[2] *Redeat in scenam chorus.*
Anast. *Madet Lyaeo Caesar. Ad fraudes vocor.*

[2] Prodit Basiliscus filius Harmatii.

[3] Apparet ad latus Zenonis Vmbra Harmatii.

[4] Indigitat guttur suum circulo sanguineo notatum; deinde filium Basiliscum.

[1] Pede abjicit Basiliscum.

[2] Inter choreas inferuntur insignia imperii ad Loginum coronandum.

Discedit[3] clam Anastasius ad Militem in Aulam inducendum.

[3] Dum pergit Tripudium.

EPH. I.

O fugite,[4] *fugite principes.* Lon. *Quid instat?* Zen. *Ha!*
Eph. *Saevit per aulam miles Harmati.* Long. *O nefas!*
Fuge Frater. Ze. *Arma, ar, arma, ar, arma, ar, arma,*
ar, ar.
Eph. *Proqinquat hostis.*

[4] Versus finem Choreae Ephebi territi convolant in triclinum regium nunciantque anheli in Aulam irrupisse Milites.

Zeno ebrius in media scena corruit, et dormit.
Fugit per aliud ostium Longinus.

SCENA IX.

Anastasius coronatur à Militibus. Zeno vivus, et ebrius sepulchro infertur.

ANASTASIUS, URBITIUS, PROCLUS, PHILARGUS, CASTOR, MILITES, ZENO ebrius.

I Procle propera; terga Longini preme.
Reprênde profugum. Capere si vivum nequis,
Prostérne. Monstri perfer extincti caput.
Pr. *Quà tenuit hostis, Miles hâc urge gradum.*
Vrb. *Imperet Anastus; orbis imperium regat.*
Omnes. *Imperet Anastus, orbis imperium regat.*
Vr. *Depone sagulum; quasq;*[1] *Longino notas,*
Quae decora regni Frater aptabat, cape.
Meliùs in istas sceptra quadrabunt manus.
Imperet Anastus, Orbis imperium gerat.
Omnes *Imperet Anastus, orbis imperium gerat.*
Ana. *Tandem volutam cerno fortunae Rotam.*
Cujus superbos aethra non animos capit,
Non scelera mundus, mordet en praeceps humum.
Infame monstrum! Deditum Furiis caput!
Stagnum cruoris! Bellua humanâ latens
Dudum figurâ! Siccine imperii jubar,
Sic decora clarae sortis, Augustum genus.
Decuit popinâ, sordibus, ructu, mero
Contaminare? O regii opprobrium gradus!
Pudorque Regum! Perge, ronchando, efferum
Profla furorem; volve de latere in latus,
Vino sepultos pariter et somno sinus.
Ructa cruorem, quo sitibundas diu.
Fibras rigasti; faxo furiosam brevi

[1] Insignia Imperii habitumque Regium Longino coronando cooparatum induit Anastasius.

Animam inquinato pectore expiras.[1] *Age*
Surge fera; causam perage, te Judex vocat.
Vrbitius[2] *ausa prodat.* Vrb. *Incestu toros,*
Funeribus aulam, Jure violato forum,
Terram cruore, spiritu elato Polum,
Dedecore regnum, regios artus mero,
Fati. Phi. *Crematur.* Anast.[3] *Quando se, regni decus,*
Patriam suosque funeri infesto dedit,
Sepultus ante fata sub tumulo evomat
Animam scelestam. *Miles in scutum*[4] *leva.*
Jam me superba voce Bubonem voca;
Voca malorum nuncium. In tabulis nota,
Simplex probusque: nec fide, nec time.
Ferale monstrum! I, patere, quàm simplex tibi
Probusque *poenam jungit horribilem. Jace*
Vivus sub atro lapide, dum nigram expuas
Rabiosus animam: frater accedet[5] *comes.*
Ibo, et sepulchro funus invisum dabo.
Praeite socii. Pompa feralis vocat.

1 Pedem Zenonis collo imponit.
2 Anastasius considet in Regia sede tanquam judex causam Zenonis auditurus.
3 Fertur sententia.
4 Attolitur Zeno ebrius in scuta Militum.
5 Effertur Zeno ad sepulchrum comitante Anastasio.

SCENA X.

Longini pavor, Amentia, Desperatio.

Loaginus, Umbrae.

Quis[1] *me recessus, quaeve sepositi tegat*
Mundi latebra! Merge lucentem diem,
Invise sol. Horrida tenebrarum chlamys,
Caligo, noctis horror, umbrosum chaos
Involvat Orbem, redde inaspectam fugam.
O ludus aulae: Dira fortunae rota!
Infausta fata! lucis inimicae faces!
Huc è superbo tractus in praeceps gradu
Tandem revolvor? Profugus, abjectus, miser
Mundi per omnes erro ludibrium plagas.
A latere Civis, Miles á tergo premit.
A fronte, quisquis scelera perpessus mea.
Vndique tenemur. Fugio. nec fugio tamen.
Alios ut hostes fugiat, ô quoties sibi
Objecta mentis forma terrores movet!
Quoties tremendos Ditis obtrudit rogos!
Suspicio coelum: Fulmen extimeo miser.
Despicio terram? Opaca Tartarei reor

1 Clamantibus intus Militibus prodit Longinus collo in fasciam sericam nigram tanquam in laqueam inserto, nudam sicam dextera praeferens, sine galero, horrente capillo.

Hiare mundi. Fremuit à tergo sonus?
Adesse culpae suadet ultorem timor.
Mox latera pulsat horror. Hinc illinc faces
Ardere visae; flagra terribili quati
Sonore. Totus undique in nostros metus
Conjurat orbis. Major arcanas tamen
Vexat medullas angor: aeternus jecur
Corrodit intus cancer, et fibras vorat.
Sic inter istas mentis attonitae faces,
Inter tumultus, taedia, pavores, minas,
Speciesque poenas mille, proh poenae genus!
Volvor, revolvor, rapior, abripior premor.
Vincis, Pelaggi, vincis, Excidimus loco.
Excidimus?[1] *Vnde! Quis! Gradu Caesar, Ducum.*
Propago. Ab arce tu quoque aetherea ruis,
Rutule, rutule Phaëton. Fuge ignem tetrici
Jovis. Vocamur![2] *Caeca Longinum undique*
Fortuna, per que lustra subque cornibus
Lunae silentis quaerit. Heus, coelum tace.
Benè est, Reliquiae sortis antiquae, hoc et hoc,
Quantùm[3] *placetis. Nunquid ad Manes iter,*
Iter retrusum triste, latebrosum, cavum,
Effodiet iste ligo! Penetremus.[4] *Meis*
Rigidior astris terra successum negat.
Ista[5] *cavebo medius in terra specum.*
Age cuspis, auspicare pallentis viam
Erebi; repostas ore ferrato fibras.
Punge et repunge, donec impuro fugax
E pectore, indignata cum gemitu stygem
Reposcat anima. Sin aberrabit scopo
Ferrum, subibo pondus infelix trabem.
Inferne Princeps, torve tartarei lacus
Regnator; uni tota Longini retro,
Cûi servit aetas, pande inexpleti sinus
Orci, sepultos hospes irrumpit lares.
Valete sydera, semper infestas mihi
Largite flammas. Stygia me tellus manet.
Valete turres; unde per praeceps cado
In alta Ditis. Tartari ad fundum ultimum.
Vale, aula, casus una molitrix mei.
Aliam sub aulam vulnere aeterno. Um. Pel. *Cave,*[1]
Stant alia fata. Cernis? Hic lethi cruor.
Haec te securis vulnere aeterno premet.

[1] Insanit.

[2] Summis pedibus incedens fugam simulat.

[3] Funem et pugionem exosculatur primo; deinde amplexatur.

[4] Sedens in terra pugione fodit.

[5] Indigitat pectus suum.

[1] Pelagii Umbra praeferens securim, qua plexus est, excutit Longino sicam.

Lon. *Premet, premet, premet, haec securis*[2] *vulnere*
Aeterno? Adeste tela, mendacem probo.
Pretiose funis, digne qui Regem trabe
Nectas ab alta; Pugio fefellit fidem;
Tu frange certus colla; Vm. Gaz.[3] *Craterem priùs*
Fuso replebis sanguine. Lon. *O moles mali!*
Proc. *Pergite,*[4] *nefandum rapite Longinum ocyùs.*
Ocyùs eatur, ocyùs. Lon. *Miser, fuge*
Fuge, fuge. Umb. Eup.[5] *Siste, siste.* Lon. *Proh monstri genus!*
Styx alta! Styx profunda! Proc. *Properate ocyùs.*
Lon. *Quis me per auras turbo!* Vmb. Har. *Sta,*[6] *clausa est via.*
Lon. *Etiamne ad Orcum?* Pro. *Prêndite.* Lon. *O tellus hia!*
Hâc pateat iter. Pel. *Heu sanguis!* Lon. *Heu! fata improba!*
Pro. *Hàc, hàc, propè est, tenete.* Lon. *Stat,*[1] *furiis caput*
Vltro vovere. Adeste qua datur. Vmb. Bas. *Retrò.*
Pro. *Stringite*[2] *fugacem. Miles, obtrunca, feri.*
Vmb. Bas. *Sic jam supremus fabulae ultricis mihi*
Exigitur actus. Veniet in Stygem comes
Cum fratre Caesar. Pendula alterius caput
Jam jam securis urget. In tumulo merum,
Animamque ructat alter, ut quondam horrido
Polyphemus antro. Age, discute soporem, fera.
Audire quaestus pariter, et furias juvat.

[2] Longin' fasciam circumdatam collo arripit, suspendium meditans.
[3] Gazaei Umbra calicem praeferens ex quo venenum hauserat.
[4] Clamant post aulaea insequentes.
[5] Vmbra Euphemiani praeferens sicam, et sanguinem.
[6] Umbra Harmatii praeferens securim cruentam.
[1] Hic Umbrae prodeunt singulae à diversis partibus quà abitum quaerit Longinus.
[2] Capitur in fuga Longinus, et capite plectitur intra scenam.

SCENA VLTIMA.

Zenonis in sepulchro furor.

ZENO, Vmbra LONGINI, et PELAGII, etc.

ZENO.

Nondum[3] *revectus axe lucescit dies?*
Nox furva! Nox opaca! Quis[4] *ferri rigor*
Incubat in artus? An[5] *catenarum domat*
Immane pondus? Friget attactu chalybs.
Specus! Specus nigrore formidabilis!
Adeste,[1] *Proceres! Nemo Zenonis timet*

[3] Scenâ conversâ apparet Zeno in sepulchro. Thorace detracto, oneratus vinculis.
[4] Credit se in lecto evigilare.
[5] Attollit undique brachia tentabundus.

[1] Vocat proceres. Haec omnia interpunctim, et lentè pronunciantur.

Furias morando? Frater, huc frater manum.
Sebastiane! Procle! Tartareos lacus
Testor, revellam capita. Sic trahitis moram,
Vocante Rege? Miles, accelera gradum,
Adeste Ephebi. Nullus Augustum levat?
Vbi sum? Sub umbra Ditis, an sub horrido
Telluris antro,[2] *ubi mortis aeternae sedet*
Imago, noctis horror, et nigri quies
Famula silenti; Frater, ô frater! Stygem
Si luce cassus teneo, cur cessant faces
Vltoris ignis? Flagra cur Furiae tenent?
Vos monstra Barathri, torva Geniorum cohors,
Vulgus Acherontis, Spectra pallentis plagae,
Adeste; ho! ho! ho! ho! Adeste, cingite Augusti latus![3]
Latè silescunt omnia. O dubiam vicem!
Vbi sum? Vigilne spiro? an elusum sopor
Sollicitat Vmbris! Dira Zenonis mala!
Vmbrae nocentes! Somnus ô nimium gravis!
Longine. Vmb. Lon. *Fratris*[4] *desine infausto sono*
Vrgere manes. Me premit lethi sopor.
Dedimus bipenni colla, tu tumulum tenes,
Sepultus ante funus. Age, diram ejice
Festinus animam, te moror. Sontum domos,
Nisi, Duce te, subire me Judex vetat.
Zen. *Sic fata vertunt? Vivus in tumulo? Heu nefas*
Nefas Tonantis! Zeno, terrarum potens,
Fraenator orbis, lapide sub nigro jacet,
Sepultus ante fata? Populares! opem!
Eripite Regem. Claustra funereae domus
Diruite: vasto sternite fragore omnia
Properate.[1] *Nemo tendit Augusto manum?*
Desertus! Heu desertus! Exclusus Polo,
Soloque jaceo. Informe proh lethi genus!
Erepta regna, frater extinctus, procul
Famuli Sepulchro Caesar Augusto jacet,
Nox horret, urgent vincla, corrodit fames,
Frigus remordet, spiritum exhaurit vapor:
Tremiscit animus, mille vulturibus jecur
Tunditur iniquae mentis ac vitae reum.
Crudele coelum! Monstra[2] *sine luce intuor.*
Pelagius! Atra spectra! Pellagi amove
Vultus tremendos! Fateor, insontem neci
Dedi; Quid urges? sanguine exuror tuo.

[2] Manibus tentat parietes.

[3] Arrigit aures.

[4] Longini Umbra è suo sepulchro.

[1] Arrigit aures.

[2] Vmbra Pelagii Zenonis tumulum inspicit.

Desere sepultum. O mole si fracta ruat
Orbis! vetustum cuncta si repetant chaos!
Nec sit, flagello scelera qui plectat, Deus!
Mors atra, mors horrenda, mors atrox, veni.
Aura, aura, anhelos aura destituit·sinus
Stygiae sorores![3] *aura!*

[3] Conversa repentè scena praeripitur aspectus Zenonis morientis prae inopia aeris.

Basilisci Vmbra Tragoediam claudit.

Vmb. —— *Sub ripa Stygis.*
Captabis auram. Funde sceleratam priùs
Animam; moramur. Fratris interea lubet
Spectare pompam. Funus in muros subit.

Procedit pompa funebris Longini.

Pompam praeibat Proclus habitu militari. Sequebantur Milites 12 bini, ac bini versis in terram hastis. Mox Tympanista, cui adhaerebat Vexillifer. Tympanum tegebat pannus niger. Subsequebatur Carnifex, hasta praealta caput Longini praeferēns. Ponè sequebantur sex Pueri atrati, quorum Parentes Longinus sustulerat. Hi sagittis caput Longini petebant.

[1] Hic mutatur scena: visuntur 9. Sepulchra cum suis quaeque demortuis. Super Sepulchra cernuntur insignia mortuorum suis labaris. Qui in sepulchris apparebant; hi erant: Zeno, Longinus, Harmatius, Pelagius, Euphemianus, Gazaeus, in aliis tribus octo illi Duces cum Harmatio capti.

Agmen claudebant duo Milites.

Haec fata Regum. Tollit ambitio gradum.
Quem sors ruina sternat. Imperio impotens
Exsurgit animus, inque sydereas volat,
Superbus arces, unde sub stygis vada
Vltima relapsus, solvat aeternum nefas,
Testis cruenta fronte sanguineum undique
Caedis theatrum.[1] *Quantus effluxit cruor,*
Vt aestuantem Caesarum expleret sitim!
Solvere tandem mentis immodicae vicem
Corruit uterque. Jamque sub Erebum dati,
Mecum perennes criminum poenas luunt.

Kürzer muß ich mich bei der Besprechung der übrigen Stücke fassen. Die Angabe des Argumentums und das Personenverzeichnis des zweiten Stückes mögen zunächst folgen.

[1] Wohl corrupte Interpunction. Vielleicht : , ?

MERCIA

SEV

PIETAS CORONATA.

TRAGOEDIA

Acta feriis Bacchanalibus, Anno 1648.

In Collegio Anglorum de Vrbe: sexies data, semper placuit.

ARGUMENTUM.

Anno post Christum natum circiter sexcentesimo sexagesimo, regnabat in ea Angliae parte, quae Mercia dicebatur, Vlferus, inanium Deorūm propugnator acerrimus. Huic erant filii duo, egregia Indole Adolescentes, Vlfadus, et Ruffinus. Venandi causa receperat se Rex in arcem, Vlfercester dictam, frequentibus sylvis circumdatām. Haud procul ab ea Arce degebat cum paucis Sacerdotibus Cedda Episcopus, postea in Sanctorum numerum relatus. In hunc per occasionem venandi cum principes incidissent, ab eo ad Christi fidem traducti, Baptisma suscepêre. Vlferus, re intellecta, Procerum quorundam, et praesertim Verebodi, Hominis perditissimi, hortatu, convolat ad Aedem Ceaddae, filiosque, ipso, ut creditur, Baptismatis die, contemplationi vacantes, propria manu interficit; ipse deinde ad fidem conversus. *Ita Cambdenus in sua Britannia. Stoiis in Annalibus Hist. Petroburgensis, etc.*

PERSONAE.

Ulferus, Merciorum Rex.
Ulfadus, Ruffinus, } Filii Ulferi.
Theorgus, Archiflamen.
Lycamber, Theorgi filius.
Jumina, Militiae Praefectus.
Verebodus, Ethelbertus, Faba, Eadbertus, } Proceres.
Chorebus, Faustus, } Regii Venatores.
Lemures, sex in Deorum speciem compositi.

Armigeri Deorum sex.
Sylvani seu Fauni sex.
Milites octo.
Ephebi duo.
Nuncii tres.
Ceadda Episcopus.
Clytus, } Sacerdotes.
Probus, alio nomine Tityrus }
Christus.
Chorus sex Angelorum.
Angeli Vindices duo.
Genius Furoris.
Sex Comites Furoris.

Dieses Stück, aus der heimischen Geschichte gewonnen, wird auf die Jugend des englischen Kollegs tiefen Eindruck gemacht haben. Seinem ganzen Inhalt nach fördert es auch die Tendenz des Kollegs, indem es Missionswerk und Märtyrertod zweier Jünglinge darstellt. Der Aufbau ist ähnlich wie im „Zeno". Die Stelle des Prologs vertritt: Scena I. „Tragoediae praeludit Genius furoris." — „Aperta repente Scena, visitur furoris Genius umbilico tenus in terram adhuc immersus. Adstant utrinque terni alii Genii: diversos furoris effectus habitu oris gestuque exhibentes". Der Genius deutet den ganzen Verlauf des Stückes an, und das Präludium schließt in folgender Weise: „Gerebat pyxidem auream è cingulo pendentem, pulvere venenato plenam." Das antike Vorbild der Pandorabüchse liegt nahe. Der Genius sagt:

„Sin me Tragoedum cernere furentem juvat,
Dispello nubes: facinus egregium paro.
Saevire Regibus etiam in propriam licet
Impune prolem. Summus ad scelera gradus
Est insolenti iunctus imperio furor. —
At ecce putris cogit in fugam senex." —

Nun erscheinen (Scena II) „Ceadda Episcopus" und „Comites duo." Ähnlich wie Calderons Cyprianus, welcher im Anfang des Dramas in Begleitung Clarins' und Moscons in einsamem Walde auftritt, sagt unser Bischof zu seinen Begleitern:

„Remeate Comites. Nemora secretus peto.
Regnator Orbis, Christe, regnorum salus,
Te quaero solum, solus ut tecum querar.“

und nun: „predicandi studio solus in silvis deambulat.“

Sein Monolog exponiert das Drama. In Mercia herrscht Ulferus, ein Götzendiener und Feind der Christen, welcher, gestachelt von verderbten Höflingen und Götzenpfaffen, gegen Christum wütet. Er hat zwei Söhne Ulfadus und Ruffinus. Seit einiger Zeit haust er Jagens halber auf dem Schloß Ulfercester, in dessen waldgeborgener Nähe Ceadda mit einer kleinen Gemeinde weilt. In der 3. Scene trifft nun dieser im Walde die beiden Prinzen, welche, müde von der Jagd, am Fuß einer mächtigen Eiche auf den Stufen eines Juppiteraltares eingeschlafen sind. Die Scenenvorschrift lautet: „Diductis proscenii valvis, visitur ingens Quercus. Ad hujus pedem stat Ara Jovis, fulmen dextrâ tenentis. Principes Ulfadus et Ruffinus per herbam strati, leniterque utrique arae cornu innixi dormiunt.“ — Das ist ein gutes Stück Druidenlandschaft. — Dieser Anblick ergreift den Bischof mächtig: „Hîc rapitur in extasim Ceadda. Descendit Christus, medius inter choros Angelicos pulcherrimi Regis instar. Angeli ferunt manibus coronas, sceptra trabeas etc. Ubi Christus apparet, ex imo altari egreditur serpens et abit. Mox statua Jovis occultâ vi ad terram profligatur. Angeli interea canentes invitant Principes ad Christum.“ Der „Cantus“ der Engel schließt:

„Vosque tenellos modò Tirones
Ad sua Ductor vexilla vocat.
Ulfade veni, Ruffine veni!“

Alles Geschilderte schauen und vernehmen die schlafenden Jünglinge in einer Traumvision. Den Erwachenden erklärt Ceadda die Bedeutung des Gesichtes. Begeistert lauschen sie seinen Worten, und er nimmt sie einstweilen als Katechumenen auf und giebt jedem der beiden ein goldenes Kreuz. Der Bischof geht. Die Jünglinge werfen das Juppiterbild um und zerstören den

Altar. In diese Scene tönt von Zeit zu Zeit, wie in der Gartenscene von „Maria Stuart", das Jagdhorn herein, welches das Nahen des Gegenspieles ankündigt. Die Jünglinge verbergen sich. Verebodus, der Jago des Stückes, tritt auf, an seiner Seite Choredus, welcher kräftig ins Horn bläst. Er ist auf der Suche, wie „Jephta", nach den Prinzen. Ulfadus meint: „Verebodus est, audire bacchantem juvat." Verebodus beginnt ciceronianisch:

„Quousque pueros venor immani fera
Nil mitiores? pestis errantes premat.
Ergo insequendi restat aeternus labor?
Ubi latitatis monstra? fulmineus cremet
Ignis vagantes. Dira venandi sitis!
Crudelis ardor, perdere insontes feras! u. s. w.

Choredus bläst wiederum ins Horn. Verebodus trifft auf die umgestürzte Statue, stößt mit dem Schwerte nach derselben und erkennt mit Entsetzen zu spät, daß es das Bild Juppiters sei. Zu Choredus ruft er: „Gesta Christiadum vides" und eilt davon, um den Archiflamen Theorgus zum Zeugen des Sacrilegiums zu machen. Die Jünglinge ermuntern sich gegenseitig zur Ausdauer und tauschen zum Zeichen ewiger Treue ihre Ringe miteinander. Die Jagdhörner ertönen, und Ulferus erscheint mit den Jägern auf der Bühne, um einige Augenblicke von der Jagd zu ruhen. Da ruft hinter der Scene der königliche Jäger Faustus: „Ruit Aper, heu! ruit aper!"

Er kommt auf die Scene und ruft:

„O Caelum! o Deos!
Fugit! fugit Aper. Tela! per sentes Aper
(Hecaten triformem testor!) elapsus fugit."

Der lebhafte Jagdlärm wird in Scena VI. plötzlich unterbrochen durch das Erscheinen des Archiflamen Theorgus, welcher Ulferus anführt:

„Occlude fauces lanio: sum praeses Deum.
Ulfere regnas? an diem lusus teris?

Venabulo sectaris atroci feras,
Hostes Deorum praeteris? ferox aprum
Sylvas ruentem figis: Hebraeos sues,
Qui templa et aras coelitum, et divum toros,
Demoliuntur, pace das alta frui? —
En cerne coram, cerne furiarum nefas —

schreit er laut und weist Ulferus auf die Juppiterstatue. Der König dringt zuerst zornig mit dem Schwert auf Theorgus ein, später aber verspricht er Rache. Chorebus klagt den Verebodus des Sacrilegiums an, weil er seinen Dolch in die Statue gestoßen habe. Es kommt sogleich zu einer erregten Gerichtsscene, deren Ende die Abführung des Verebodus in den Kerker ist. Diese That wird verhängnisvoll für das Schicksal des Königs; denn Verebodus sinnt von diesem Augenblicke an nur mehr darauf, sich an Ulferus zu rächen. Zunächst schließt der I. Akt, der Aufforderung des Chorebus gemäß:

„Venando fessos nemora festivis parant
Recreare Choreis, Gramen in toros patet“

mit „Chorea faunorum“. „Deinde Chorus Musicorum vel Interludium“. Dies wieder nach jedem Aktschluß. Dekorationen werden in diesem Akt zwei verwendet, verschiedene Waldpartien darstellend.

Actus secundus.

Die erste Scene führt uns in den Königssaal, wo Ulfadus, wenn auch gegen seinen Willen, feierlich als Thronfolger erklärt und gekrönt wird. Derartige Scenen typisch. Dem Akt der Krönung folgt:

Ludi Regii in Coronatione Ulfadi.

ARGUMENTVM LVDORVM.

Cadmus Thebanus, proseminatis dentibus Draconis, Milites è terra excitat. Hi Chorea militari concurrentes, mutuis vulneribus occumbunt. Cadmus in fatis esse ait, ut vitam recuperent, si praestantissimi Principis sceptro contingantur. Quare Vlfadi sceptro

tacti ad vitam revocantur, et Principis manum deosculati recedunt.

CADMUS.

Dentes Draconis, semen horrendum sero:
Erumpe sulcis, Martis in furias, Ducum
Depraeliatrix turma. Victrices diem
Victaeque palmae fronde non una colant.

Hic excitantur milites, et Choream militarem agunt, qua finita

CADMUS.

Sic Marte Martem stravit alterno cohors,
Servare Regum est. Lucis ereptae jubar
Hac lege spondent fata, si princeps, tui
Fulgore sceptri tangat extinctos honor.
Vlfad. *Sceptrum parentis posce.* Cadm. *Fatorum vices*
In te recumbunt. Vlfad. *Vivat Heroum genus.*
Cad. *Exurge martis, luce meliori,*[1] *Phalanx:*
Tantaeque prona sortis authorem cole,
Orbis triumphum, proximum Vlfero[2] *caput.*

[1] Sceptri contactu excitantur.

[2] Arma, ad Principis pedes deponunt, resumunt, et manum deosculati recedunt.

Scena II verkehrt die Freude in Aufregung und Trauer. Ein Bote kommt mit der Kunde von der Verbrennung des Apollotempels. Die Christen werden als Brandstifter beschuldigt. — Derartige Motive kommen häufig vor. Ihre Vorlage bietet die Geschichte der Christenverfolgungen. Die Art, wie Tacitus Neros Verfahren schildert, treffen wir in Schulkomödien oft an. Auch der rasche Wechsel, die Wirkung durch Kontrastscenen und das Motiv der Hiobspost — im Anschluß an die Technik der Botenrede der antiken Tragödie — sind typische Momente. — Ulferus fordert die Versammlung auf zur Bestrafung der Christen. Alle ziehen übereinstimmend die Schwerter außer dem eben gekrönten Prinzen Ulfadus. Alles staunt — und nun kommt eine der häufigen Bekennerscenen — der Prinz erklärt sich als „Christi sequax." Der König stürzt mit offenem Schwert auf ihn los, aber Jaba hindert ihn mit den Worten: „Magicus Ulfadum dolus forsan fefellit." Der Prinz wird fortgeführt. Scena III. Der König berät mit Theorgus den Zustand des Prinzen und giebt

dem Archiflamen den Auftrag, Ulfadus zu belehren. Scena IV. Theorgus, der Unbill, welche ihm durch Ulferus im Wald angethan worden, eingedenk, spottet des abgehenden Königs:

„Laesit Theorgum truncus — et fidit tamen.
Repetit amicum, fauce quem rabidâ canem,
Canem triformem dixit“ etc. —

und sinnt über einen Racheplan. Scena V. ist eine Spott- oder Prellscene, wie häufig in unseren Dramen. Übrigens kennt sie auch das altenglische Theater. „Theorgus avaritiae studio duos Aulicos deludit.“ Man denkt auch an Hamlet und die Höflinge. —

Theorgus prellt den einen um eine goldene Kette, den anderen um eine goldene Schale und sagt ihnen dafür die Zukunft voraus und schließt: „Vatum strepentes anser augebis greges.“ In Scena VI berät Theorgus mit Lycamber, spricht seine machiavellistischen Prinzipien (— ein häufiges Motiv des Ordensdramas — übrigens auch im altenglischen Theater) aus und bereitet den Verrat vor.

Hierauf: „Chorus vel interludium.“

Actus Tertius.

Die erste Scene wieder echt schulmäßig. Ulfadus bestärkt den schwankenden Ruffinus im Glauben. Schluß wieder: Ring- und Kreuztausch. In der zweiten Scene wird die Intrigue des Theorgus wirksam. Sie basiert auf einer Wendung des aus der Geschichte und den Klassikern bekannten Zopyrusmotives. — Wer die Unterrichtsmethode der Jesuiten kennt, sieht in den Tragödien an vielen Stellen die Schule als Grundlage. — Blutig verwundet, flieht Lycamber zu Ulfadus unter dem Vorgeben, er werde von seinem Vater verfolgt, weil er Christ werden wolle. Er wird natürlich aufgenommen. Gleich in der folgenden Scene wird aber Lycamber, auf Theorgus' Befehl, von Soldaten gefangen und in den Kerker geführt. Alles ist abgekartetes Spiel.

Scena IV. nimmt den Faden der Geschichte der verletzten Juppiterstatue wieder auf. Wir haben hier wieder eine Gerichts-

verhandlung, in deren Verlauf auch Ruffinus Gelegenheit bekommt zu einer Bekennerscene. Diese Scene enthält bei allem Ernst, wie unser ganzes Drama, komische und humoristische Elemente. Verebodus wird in Fesseln vorgeführt, wird zum Flammentod verurteilt und wendet sich an die Höflinge:

„O fida Procerum! Fida sociorum manus!
Eripite amicum funeri horrendo; moram
Poscite Tyrannum."

Die scenische Bemerkung dazu lautet: „Omnes Proceres contrahunt humeros." Nun bekennt sich Ruffinus als Vernichter der Juppiterstatue und als Christ. Er wird abgeführt. Verebodus ist glänzend gerechtfertigt, ja der König überträgt jetzt ihm die Aufgabe, die Prinzen zum Kult der Götter zurückzubringen. Verebodus verspricht alles, plant aber „apud se Ulferianae domus ruinam." Es kommt also zur Intrigue des Theorgus eine zweite. Verebodus ist nun der erste Mann am Hofe. Die Höflinge drängen sich mit Beglückwünschungen an ihn: aber „Verebodus ad singulorum salutationes tantum contrahit humeros." Der Akt schließt sodann mit dem bei guter Darstellung gewiß komischen Effekt: „Verebodus contractis humeris omnes salutans exit."

Chorus vel Interludium.

Den Verlauf des vierten und fünften Aktes will ich nur kurz anführen, um einige besondere Momente speziell hervorzuheben. Die beiden Prinzen sind standhaft im Glauben, wie in Calderons „principe constante", welcher als klassischer Typus dieser Bekenntnisstücke gelten kann, sie erhalten durch Ceadda Unterweisung in der Lehre Christi und werden endlich der Taufe würdig befunden. Diese ganze Entwickelung des Spieles geht unter Gefahren vor sich, wie sie etwa die Christen Roms während der Katakombenzeit zu bestehen hatten. Die Intriguen des Gegenspieles laufen fort, und endlich gelingt es Verebodus, den jähzornigen König so aufzureizen, daß er hineilt und seine Söhne in dem Momente, da sie eben die Taufe erhalten haben, mit eigener Hand ermordet. Theorgus und Verebodus leiten die Intrigue, Lycamber ist das Werkzeug

derselben. Kaum ist aber die That geschehen, so erfolgt eine Peripetie durch göttliche Einwirkung:
„Verebodus detecto per insaniam dolo divinitus punitur. Ulferus dolore sceleris captus, filiorum precibus ad Christum convertitur. Der Genius furoris, welcher das Stück eingeleitet hat, erscheint in der letzten Scene wieder auf der Bühne. Wie Orestes von den Eumeniden verfolgt, rast Verebodus daher und schwätzt im Wahnsinn die Intrigue aus. Jetzt fallen dem König die Schuppen von den Augen, und verzweiflungsvoll ruft er:

„Stravi innocentes? Torva Tartarei lacus
Properate monstra! Gorgones Lernae malum
Chimera flammis cincta, Centauri truces,
Scyllae biformes, Vultur, Harpyae, canis,
Ferte, agite, rapite, tundite infaustum caput.
Furor nefandus! Regis horrendum nefas!“

Verzweiflung will ihn erfassen, da erscheint, wie in der „Tochter Jephtes“ Christus in seiner Glorie. Neben ihm stehen „in nubibus“ Ulfadus und Ruffinus „jam beati.“ Die Söhne leisten Fürbitte für den Vater, welcher nur „fraude delusus“ gehandelt habe. Er verspricht Buße, der greise Ceadda erscheint. Der König schwört die Heidengötter ab, entäußert sich des königlichen Schmuckes und schließt mit den Worten:

„Unus Brittannum Christus imperium regit“.

Dieses Drama ist nach Form und Inhalt gewiß passend gewesen für das Collegium Anglorum zu Rom, welches Missionäre für England ausbilden sollte. Es ist gewiß auch kein Zufall, daß die Stücke unseres Josephus Simon zu St. Omer aufgeführt worden sind.[1]

Unser „Mercia“ hat fünf Akte, wovon der I. Akt 6, der II. 6 — Einschub: „Ludi Regii“ u. s. w. — III. 7, IV. 7 und der V. 8 Scenen enthält. Der Aufbau ist also der antiken

[1] Ich erwähne hier gleich, daß ich noch ein anderes Märtyrerstück aus der englischen Geschichte kenne, dessen Titel lautet: „Erbärmlicher Mord Kenelmi, Königs in Mercien, öffentlich vorgestellt im Jesuitengymnasium zu Constanz 1662.“ —

Theorie gemäß ziemlich regelmäßig. Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung fehlt. Es kommen Zwischen- und Nebenhandlungen vor. Die Zahl der Agenten beträgt rund 70 Personen. — Das Ensemble, nach Art der christlichen Malerei aufgefaßt, ist sehr beliebt. Verschwörungs- und Räuberscenen geben dem Drama einen ganz romantischen Anstrich. Die Waldlandschaft rauscht durch das ganze Stück, während „Zeno" von Grab- und Moderduft erfüllt ist.

Das Komische tritt hier nicht grotesk wie in „Zeno" auf, sondern als Witz, Spott und Satire, so daß man häufig an die Art der Clowns gemahnt wird. Auf eine Räuberscene sei hingewiesen, in welcher eine gewisse Komik nicht zu verkennen ist. Es ist Scena II von Akt IV. — Unter den „Regii Venatores" kommen ein „Chorebus" und ein „Faustus" vor. Der erste ist infolge falschen Zeugnisses verurteilt worden und verbindet sich nun mit Faustus zu einem Räuberleben. Der Priester Tityrus, welcher von Ceadda an die Prinzen abgesendet wird, fällt den Räubern in die Hände. Chorebus schreit:

„Sta! Redde tela!
Tityrus: „Tela, quae nusquam gero?"
Faustus: „Nusquam sceleste?
Grande qui nodis geras. Ferroque robur."
Tityrus: „Vimen innocuum vides.
Sudem innocentem.
Chorebus: „Tela nisi mittis manu: Peris
Avernum testor" u. s. w.

Nun rauben sie den Priester nach allen Regeln der Kunst aus, nehmen ihm seinen Stab, seinen eisernen Bußgürtel und ziehen ihm endlich „codicem Evangeliorum" aus der Tasche. Da kommt nun wieder die Magie ins Spiel. Faustus sagt:

„Murmur hic Magicus latet —
Commissa foliis carmina; legamus notas.
M. A. 4. Magicum Volumen? Totus aliquando pates.
Tityrus: „Matthaei Evangelium" . . .
Faustus: „Tace sceleste! monstra verborum canis."

Chorebus liest: „Homo quidam descendebat ab Hierusalem in Jericho et incidit in latrones“. — und ruft:

„Nefas! Latrones nos arte magica vocat.
Age nunc; moventur mortis ac vitae vices“

u. s. w. — Der Priester wird durch die Ankunft seines Genossen gerettet. Die Räuber fliehen. Noch einmal sehen wir sie in Aktion. Sie rauben den Prinzen Ruffinus im Walde aus und binden ihn an einen Baum; denn Faustus meint: „Spolia ditarunt satis. Nil sanguinis opus. Regis in prolem nefas vibrare ferrum.“ Ufaldus befreit später den Bruder; über das Schicksal von Chorebus und Faustus vernehmen wir nichts mehr. Ob der Name dieses „Faustus“ aus der Faustsage stammt, weiß ich nicht. Der Name Tityrus gemahnt an Ekloge und Schäferspiel. Die Scenenanweisung sagt: „Prodit Tityrus ferens baculum et aviculam caveae inclusam.“ Auch das Eremitenmotiv spielt in die Scene herein, indem Ceabda durch den Wald schreitet. „Exclamat inter meditandum et exit“ — das ist wieder völlig Schule. — Typisch sind eine ganze Reihe von Kerkerscenen, in welchen an die gefangenen Prinzen die verschiedensten Versuchungen herantreten. Besonders glänzend ist die Verführungsscene im fünften Akte, wo Theorgus eine ähnliche Rolle spielt, wie der Magus in „Zeno“. Sie mag hier folgen:

ACTUS QUINTUS.

SCENA I.

Theorgus variis artibus Vlfadum frustra oppugnat.

THEORGUS, VLFADUS, RUFFINUS, Sex Lemures in speciem Deorum transformati, sex itidem alii Deorum Ephebos mentiti.

THEORGUS.

1 Principes visuntur in suo quisque carcere dormiens.

Vbique nox est; carcer et mundus pares
Densant tenebras. Mira res! Ferro jacent
Situque pressi, mortis haud ictu procul;
Tamen sopore blanda permulcet quies.

Nunc si quid artis, si quid imperii manet
Agiles in umbras, Morpheus partes agat,
Pulchroque Juvenes Numinum eludat choro.
Vbi nodus arte major humana incidit,
Inflecte superos: si nequis, Erebum cie.
Coelumne an orcus, tenue discrimen, modò
Rogata peragant. Virga pollentis manus
Vtrumque pandit limen. Audimur. Sonat.
Jupiter honores, Plutus Attalicas opes,
Illustre Phoebus numen, invictum malis
Animum Gradivus, robur Alcides feret.

Prodeunt hic falsi Dii, suo quemque Ephoebo praeeunte. Ephoebi Deos canendo celebrant à dote cujusque propria.

CANTVS.

Iupiter Princeps hominum Deûmque,
Jure qui primas sibi poscit aras,
Sceptra Regnorum, trabeasque Regum
Dividit Orbi.

Phoebus afflabit decus invidendae
Lucis, et latè volitans per urbes
Nomen, Aeterno comes ibit aevo
Fama Superstes.

Arma Bellorum Pater, Arma Mavors
Spirat; et saevo metuendus ense
Spargit invictu nimium flagrantes
Pectoris ignes.

Mercuri, Summi Jovis ac deorum
Suada: cui fando natat ore virtus.
Vim dabis mentis, rapidumque linguae
Ducere flumen.

Robur Alcides bene copulati
Corporis firmat, solidasque nervis
Artuum vires, humeris potentum
Tollere coelum.

Pluto semotas opulentas auri
Proferet venas, et amica sceptris
Dona Telluris. Fluet Aula fulvae
Munere lamnae.

Ergo Panchaei pia dona thuris,
Dulce Par,[1] senis adolete Divis,
Mox sacer pingues cruor hostiarum
Imbuat aras.

Peracto cantu Ephoeborum, Diis choreas agunt, quibus nondum finitis.

VLFADUS.

Disrumpe spectra, dissipa larvas Deus.

Evanescentibus repentè Lemuribus.

Theor. *Pervicta fraus est. Restat horrifico patris*
Terrere jussu. Fata vel superi timent.
Exurge. Somno tempus aeternum manet.
Vlfad. *Quisme quiete solvit in curas?* Theo. *Dies*
Fati suprema. Cernis?[1] *Haec metam tuis*
Apponet annis hora, qua lapsa rogus
Ardebis igne lento, et invisam Diis
Animam sub umbras, Diti plaudenti, feres.
Haec jussa Patris, fatum ineluctabile.
Vlfad. *Ergo moriendum est? Grata vox! Blandum melos!*
Sed ante fata gratiam exilem rogo.
Da, fratris uno frater aspectu fruar.
Theorg. *Optem, sed arcto Regis edicto vocor.*
Vlfad. *O per tuorum, quidquid est usquam tibi*
Charum, roganti cede. Theorg.[1] *Tentabo patrem.*
Vlfad. *Benè est. Beamur. Una quod vitae est super,*
Absolvet hora latice furtivo fluens
O perge dulcis Vnda, festinos age
Amica lapsus, meque trans vitae solium[2]
Aestu beato celeris in portum refer.
Morum Magistra specimen effingis mei.
Exulat uterque, fonte tu, coelis ego.
Vincimur ambo, vitrea te compes ligat,
Me vincla terrae pariter et ferri premunt.
Tu vincta fontem quaeris, Oceani sinum.
Huc cura, pondus, lapsus, huc murmur vehit,
Curris, recurris, querula rimaris viam,
En, quo venire gurgite undoso nequis,
Vel fila mittis. Flumen in venas abit;
In fila venae: fila de guttis fluunt,

(Margin notes: [1] Exhibet clepsydram horariam. — [1] Exit relicta Ulfado clepsydra.)

[1] Far [?]. — [2] salum [?].

Vndamque pellit Vnda praeeuntem sequens:
Et stilla stillam trudit, et laticem latex.
Sic tenue lymphis agmen it, redit, fluit
Refluitque: nullus retrahit euntem labor;
Nec unda requiem poscit, aut cursus moram.
Me vita paribus acta momentis vehit,
Revocatque in ortus, dulce principium mei.
Aeternitatis tempus elapsum sinu,
Volvitur eodem. Tempus in saeclis volat,
Saecula sub annis, annus in menses fluit,
Menses diebus effluunt, horis dies;
Dissecta parvis hora momentis fugit.
Ventum est ad horam: pauca quam suis secant
Momenta punctis: cumque postremum stetit
Sine parte punctum, pandet immensum suis
Aeternitatis aequor immensus Deus.
O perge dulcis unda, festina, vola,
Laxa meatum, meque per tuas vehe
Aquas ad ignes. Ignis ad coelum[1] *movet.*
Theorg. *Spectare placuit, intuens fratris caput,*
Quos in furores ardeat: seu quo stupens
Rigore, saxa vincat et silicum gelu:
Laetare: Fratris dabitur aspectu frui.
Hic[2] *cerne fati specimen horrendum tui,*
Et disce, quem te Christus in casum vocet.
Vlfad. *Bellua cruoris avida: sanguineae lacus,*
Hic cerno mentis specimen horrendum tuae,
Et disco quas te Christus in poenas vocet.
Ergo antevertis fata Majoris minor,
O chare frater? sanguine impenso fidem
Testatur, arcem victor aethereum subis?
I sorte felix anima, sydereos cole
Novus hospes orbes. Additum stellis decus
Fulge serena sydus aeternum plaga.
O quando jungar dulci in amplexu comes!
Pars antecessit. astra dimidium mei
Rapuere: vivo medius. O vel sic mori
Liceat, beato totus ut toto fruar.
Angusta ripis unda sejungit, brevi
Enaviganda, Laetus interea tuum
Grator triumphum, cujus è radiis nitor
Vultum superstes afflat. Aetherea rubes
Vt ante flamma. Morte nil periit tui:

[1] Redit Theorgus.

[2] Ostendit Vlfado caput Ruffini in disco mensae super imposito. Erat vero ipsu Ruffini adhuc viventis caput.

Et sua decore mixta Majestas manet.
O ter quaterque fausta, quae rapuit dies!
Theorg. *Immane monstrum,*[1] *rupe Caucasea satum,*
Sic in perempti fratris exultas nece?
Repete latebras fera. Sequeris illico.

[1] Clauditur Vlfadi carcer.

Die folgenden drei Stücke sollen, der Kürze wegen, so vorgeführt werden, daß Argumentum und Personenverzeichnis angegeben wird, sodann die kürzen Inhaltsangaben der einzelnen Scenen, aus denen die Ökonomie des Stückes ersichtlich ist. An diese werden sich alle weiteren Proben, sowie Bemerkungen über Einzelheiten anschließen. Es folgt zunächst:

THEOCTISTUS

SIVE

CONSTANS IN AVLA VIRTVS.

TRAGOEDIA.

Romae sub Ferias Bacchanales Anni 1654.
à Nobilissima Juventute Italica Seminari Romani saepius cum plausu data.

ARGUMENTUM.

Sublatus è vita Theophilus, Orientis Imperator, Filium reliquit Michaelem, imperio moliendo nondum maturum, Bardaeque Avunculo, et Theoctisto Logothetae in tutelam commissum. Aulam sub ea tempora penitus corruperat flagitiosa libertas. Hinc Michael inter nequissimos Ephebos adolescens, in omnia sese vitia praecipitat. Ruentem impellit Stilbo Paedagogus, homo ad ultimam nequitiam profligatus: quem tamen puer sic amat, ut planè immerentem pugnet honoribus amplissimis augere. Theoctistus interim, vir integerrimis moribus summaque constantia, intentus in salutem imperii, ex Theodorae Imperatricis viduae sententiâ, iniquissimos adolescentis conatus refutat. Hinc in eum totius penè Aulae clandestina machinatio. Paedagogus quippe simul Bardae, ambitiosissimi hominis hortatu succensus, simul Jannis Pseudopatriarchae (quem paulo ante Methodio restituto, de gradu dejecerat Theoctistus) arte magica adjutus, viro innocentissimo caedem infert. Cui quidem sceleri eò lubentius viam praebet

Michael, quod Bardae suasu crederet hunc unum sibi, ne sceptra solus capesseret, obtento imperatricis nomine, obstare. *Ex Historiis Orient.*

PERSONAE.

Michael, Imperator.
Bardas, ejus Avunculus.
Theoctistus Logotheta.
Basilius, Protostrator.
Stilbo, Michaelis Praeceptor.
Jannes, Pseudopatriarcha.
Arsaverus, ejus frater.
Berillus, Ephebus Imperatori charissimus.
Melindus, Ephebus Theoctisti.
Sex alii Ephebi Michaelis.
Manuel, Equitum praefectus.
Eubulus, Theoctisti Amicus.
Duo Famuli Theoctisti.
Misander Sicarius.
Sex Aulae Lemures.
Milites aliquot.
Nuncius.

„Theoctistus" ist, wie schon das „Argumentum" erkennen läßt, ein rechtes Erziehungsstück, wenn man will, ein didaktisches Drama für Prinzen-Erzieher. Dies ist in allen Motiven des Stückes durchgeführt.

Actus primus.

Scena I.

Berillus Ephebus de acceptâ ab Imperatore gemmâ gloriatur, seque ad otium et ludos excitat.

Scena II.

Ephebis sex in horto regio ad pedestris cursus certamen jam paratis, adest in umbrosa pergula Michaël, certaminis author, dumque plausu manuum dat signum ad exsiliendum, repenté dies eripitur horribili tempestate; fulgurat, tonat, fulminat. —

Der Verlauf dieser Spiele gemahnt ganz an die Art, wie die Jugendspiele an Vakanztagen in den Villen des Collegium Romanum abgehalten wurden.[1] Eine Unterbrechung der Lust durch schlechtes Wetter mag wohl öfter stattgefunden haben. Der Ton der Gespräche erinnert häufig an die Art von Vivis' „Colloquia scholastica". Die scenischen Bemerkungen geben die Entwickelung: 1. Apertâ scenâ visitur Caesar ex altiori pergula prospiciens in subjectam planitiem." 2. Ostendit praemia, gemmas, torques u. s. w. 3. Ephebis jam ordine dispositis, dum Caesar ternâ manu complosione dat signum ad cursum subito nubium interventu occultantur.

Scena III.

Cunctis, quâ data via, diffugientibus, Jannes viperam dextrâ praeferens, sinuque nudato, subito exilit è nube, seque ad mortem violentam parat. In einem Monolog entwickelt Jannes die Gründe, warum er sich, aus seiner Stellung als Patriarch durch Theoctistus vertrieben, das Leben nehmen wolle. Er spricht die Schlange, das Werkzeug des Selbstmordes, unter verschiedenen allgemeinen Betrachtungen an.[2]

Scena IV.

Arsaverus Jannem, fratrem suum spe vindictae avertit à morte voluntariâ: mox in discessu incidunt in Berilli cadaver fulmine semiustum, cui Jannes gemmam detrahit.—

Die Verhinderung des Selbstmordes hat in ihrem Verlauf wieder etwas Typisches: 1. Nudo pectori paulatim applicat viperam. 2. Arsaverus Jannis manum arripit. — Da sich dieser nicht zurückhalten lassen will: 3. dat Janni pugionem suum und fordert diesen auf, zuerst ihn zu durchbohren. 4. Jannes wirft die Schlange weg und kehrt den Dolch gegen seine Brust.

[1] Vgl. Zirngiebl l. c. S. 216 f. u. Anm. 33, wo weitere Litteratur.

[2] Die Schlange als Mordwerkzeug aus Antonius und Cleopatra bekannt. Den Jesuiten übrigens schon durch ihre biblische Bedeutung naheliegend.

5. Arsaverus iterum Jannis manum detinet. 6. Mit dem Dolche des Bruders darfst du dich nicht ermorden — und „reddit Janni viperam." Nach längerer Auseinandersetzung endlich 7. „Jannes abjecta vipera et reddito pugione, ruit in fratris amplexus." — Ähnlicher Aufbau, ähnliches Hin- und Widerreden findet sich häufig auch in Scenen, welche man Wettstreit in der Großmut, in der Liebe und dergl. überschreiben könnte. —

Derartige, etwas langweilige Scenen, deren Wert in der Feinheit der Dialektik liegt, kennen wir auch aus der klassischen Tragödie der Franzosen.

Scena V.

Michael Imperator, refragrante Theoctisto, Jannis exilium biduo suspendit: simulque Stilbonti Paedagogo denegari honores, aegerrime fert.

Scena VI.

Nunciata Berilli morte, visoque cadavere, Michael in furorem agitur, jactis in Deum ac Theoctistum maledictis.

Scenenbild: Aperta scena visitur in alto feretro, Cadaver Berilli ardentibus hinc inde cereis.

Scena VII.

Bardus perspectâ Caesaris indignatione, in spem venit Imperii occupandi, Theoctisto sublato.

In einem Monolog entwickelt Bardus seine Absichten:

> „Tandem favillam sparsit optatam silex,
> Incendiique fausta nascentis dedit
> Auspicia" u. s. w.

Solche entwickelnde Monologe nehmen sich wie eingelegte Arien aus.

Scena VIII.

Bardus Stilbontem mendaciis accendit in Theoctistum.

Scena IX.

Stilbo vindictam meditans Jannem statuit in societatem sceleris accersere. — Wieder Monolog. — Man sieht, der psychologische Apparat, welcher bei diesen Intriguen in Bewegung gesetzt wird, ist immer derselbe. —

Chorus vel Interludium.

Actus secundus.

Scena I.

Jannes ubi rabiem in Theoctistum evomuit, Stilbontem vindictae pariter cupidum ducit ad dėlubrum magicum. Scenenbild: Scena repente mutatur in lucum horrendum: ubi apparet os ingens nigrae cavernae, velut ostium inferorum. Rupe apertâ visitur quasi Sacellum cum ara Hircum gestante: circa parietes varia membra corporis humani, tanquam anathemata. Vergl. dazu die Magierscene aus „Zeno." —

Scena II.

Stilbo inter sacra magica devovet se Hircaeo Jovi. Applaudunt inferorum Genii. Mox apertâ venenorum apothecâ, per statuam ceream Theoctisto perniciem intentant.

Verlauf der Beschwörung: 1. Jubet abjicere, si quid habet apud se sacri. 2. Stilbo abjicit thecam Reliquiarum, Crucem et carmina David. 3. Volentem ingredi Sacellum arcana vi detinet. 4. Aspicit gemmam annuli, in qua sculptum erat Maria. 5. Abjicit annulum. 6. Intrat Sacellum. 7. Hircus caput quassat. 8. Fit strepitus instar mugitus, vel tonitrui. 9. Stilbontem circulo includit. 10. Aliquot monstra hinc inde exerunt capita. — Man gedenkt fast der Wolfsschlucht aus Webers „Freischütz." — Hierauf ertönt ein „Cantus", während die Genien im Tanze erscheinen: 1. Genius Ambitionis. 2. Genius Invidiae. 3. Genius Perfidiae. 4. Genius crudelitatis. 5. Genius formidinis.

6. Genius desperationis. Suo quisque ornatu et insignibus internoscitur. Tripudiant simul. Man denkt hier an die Beschwörung der Heroen im Faustbuch und ähnliches.

Für das Maschinenwesen lehrreich sind die scenischen Bemerkungen: „Hic scena mutatur in Aulam, in quam ingrediuntur Genii". Gleich darauf: „Hic scena iterum fit horrida solitudo ut ante." Dann heißt es: „Ex praedicto Sacello promit Effigiem ceream Theoctisti." Ferner: „Sacellum vertitur in officinam Apothecarii." In variis ampullis exhibet diversa venena, quibus ungitur effigies.

Scena III.

Theoctisto solitudinem meditanti, Melindus Ephebus adhaerere statuit, nec potest avelli.

Wieder eine Meditations-Scene.

Scena IV.

Theoctistus Ephebos perniciosis lusibus intentos acerrimé objurgat, ereptis ludendi instrumentis, ac libro Magico cremari jusso. —

Diese Scene ist wieder völlig aus dem jesuitischen Studentenleben herausgegriffen.[1]

Scenenbild und Verlauf ergiebt sich aus folgenden Scenen- und Regiebemerkungen: Apertâ scenâ visuntur in aula Ephebi sex vario lusu tempus ociose terentes. Es werden dann angegeben: Alea — Latrunculi — Chartae pictae. Beim Spiel wird auch getrunken: „Vitrum rubro vino plenum accipit et exhaurit". Der Ton der Unterhaltung ist natürlich und leichtfertig. Sie schimpfen auf Theoctistus und meinen trinkend: „Pereat austerum caput." Einer ergreift ein magisches Buch und liest: „Ars evocandi, Ditis è regno Deos." In dieses Getriebe fährt Theoctistus:[2]

---

[1] Vgl. dazu Vivis, l. c. Colloquium XXI. Ludus Chartarum seu foliorum. — Vgl. daselbst auch Coll. I. S. 8. Vgl. Coll. XXII. Leges Ludi.

[2] Vgl. Vivis, l. c. Coll. I. S. 7, Coll. IV. Reditus Domum et Lusus puerilis.

„O turba deses! Vile fucorum genus!
Manus Epicuri“ u. s. w.

und „Evertit omnes mensas et instrumenta ludendi.“ „Melindo tradit librum magicum comburendum.“ Das ist eine Seminarscene, welche ihre komische Wirkung auf die jugendlichen Zuschauer gewiß nicht verfehlt hat. Derartiges ist aus Komödien vom Studentenleben, aus Stücken der Gruppe vom verlorenen Sohn in den verschiedensten Fassungen der Schulkomödie gemeinsam.

Scena V.

Manuel et Eubulus, probus uterque Theoctistum de sententia deducunt. — Eubulusscenen sind typisch, aus den Nachbarscenen der alten Komödie erwachsen.

Scena VI.

Bardus Theoctistum accusat ambitionis. Bardo suffragatur Basilius.

In dieser Scene erscheint: „Imperator, thorace exutus, manu gestans reticulum quo pilam percutiebat.“

Scena VII.

Basilius apud Michaëlem in Theoctisti nimiam potentiam invehitur.

Chorus vel Interludium.

Actus tertius.

Scena I.

Stilbo Michaëlem Imperatorem pessimis regnandi praeceptis informat.[1]

Eine Lektionsscene, aus dem Schulleben hervorgegangen. Der Inhalt der Lehren ist der Machiavellismus. Die Scene satirisch gedacht. Solche Scenen sind typisch; sie erinnern an die Belehrungen des Vaters an den Sohn, bevor er in die Welt geht.

---

[1] Vgl. unter anderem Shakespeare, „Hamlet“ I. 3. Polonius und Laërtes.

Eine Abart davon ist die ernste Warnungsrede des Vaters, öfter auch „Umbra parentis", an den verlorenen Sohn, wie sie der Gruppe der Atheistenstücke und Donjuaniden — auch im Jesuiten- und Klosterdrama — eigentümlich ist. Machiavell und Antimachiavell spielen übrigens im ganzen europäischen Drama der Zeit ihre Rolle. Die Sprache als Mittel, seine Gedanken zu verbergen, bildet hier immer die Grundlage. Den geraden Gegensatz zu diesem Motive bilden Stücke, welche auf dem Motiv der absoluten Wahrhaftigkeit aufgebaut sind. Einige dieser Gruppen führen den Titel: „Cultor veritatis". Man könnte sie der Kürze wegen darnach oder nach „Weh dem, der lügt" bezeichnen. Sie gehen über in die Bekenner- und Principe constante-Dramen. Freilich fehlt auch das Motiv der Reservatio mentalis nicht.

Scena II.

Arsaverus Eremitam grandaevum mentitus, Michaelem Imperatorem caedis jamjam imminentis monet, et Theoctisti nomen tamquam percussoris ostendit.

Scenenbild: „finitis precibus aperitur à tergo Scena; mox in aëre visitur lumen et in illo paulatim per litteras succedentes ostenditur nomen Theoctistus." Derartige Kunststücke häufig. Die Scene verwandt mit den Magierscenen und Traum- und Visionsscenen. —

Scena III.

Dum Theoctistus Methodium de praesenti rerum statu erudit, in aula confligitur.

Scena IV.

Theoctisto sese ad constantiam animanti, Stilbo ac Jannes insidias parant.

Scena V.

Janne falsas imagines commovente, Theoctistus in veri sceleris suspicionem adducitur.

Scenenbild: Personae mutae sunt Michaël, Bardus, Basilius, Theoctistus, malus Genius, duo Satellites: omnes

ficti, qui et tripudiando partes agunt." Das stumme Spiel stellt die Ermordung Michaels vor. —

Es mag hier auf die Schrift von John Gee (Th. Elze, Jahrb. d. Shakespear-Ges. 12. Jahrgang) aus dem Jahre 1624 hingewiesen werden, in welcher die Jesuiten beschuldigt werden, daß sie sich zu Erschleichungen fingirter Geistererscheinungen bedienten. — Das wäre ein Geisterseherscene. —

Scena VI.

Bardus et Stilbo Michaelem urgent, ut interfecto Theoctisto et Matre in coenobium relegata, imperium solus capessat.

Scena VII.

Jannes et Stilbo de primae fraudis eventu laeti, novum meditantur.

(Jannes) dat Stilbonti gemmam Berilli jam occisi, occultandam inter chartas Theoctisti.

Chorus, vel Interludium.

Actus Quartus.

Scena I.

Michael, Bardus et Stilbo excutiunt Musaeum et scripta Theoctisti. Michaël incidit in Gemmam Berilli à Stilbonte suppositam.

Scena II.

Melindus capitur ab imperatore tamquam Magus. Er will soeben das magische Buch „Stygia Sibylla", welches Theoctistus den Epheben genommen hat (II, 4), verbrennen.

Scena III.

Melindus, probatâ licet innocentiâ, traditur ad supplicium Ephebis Imperatoris, tanquam falsus eorum accusator. Mox astu se in libertatem vindicat. Eine Ephebenscene, wie häufig.

Scena IV.

Stilbo Caesaris Ephebos perditè sceleratos dolo in Theoctistum accendit.

Scena V.

Idem duos Theoctisti famulos circumvenit.

Scena VI.

Manuel mutato consilio fugam Theoctisto suadet, nec persuadet.

Scena VII.

Theoctistus fictum Jannis fletum aspernatus, eodem moliente ab Ephebis capitur.

Aus den Regiebemerkungen hebe ich hervor: während Theoctistus die Betrachtung anstellt:

„Currit fugaci tempus elapsu fluens
Premit annus annum: mensibus mensis praeit:
Noctes diebus, noctibis cedunt dies:
Horamque trudit hora“ —

heißt es „Sonat hora sexta“. Die obige Stelle ist sichtlich eine nach allen Regeln der „Imitatio“, wie sie in den jesuitischen Lehrbüchern der Poetik gelehrt werden, ausgearbeitete Paraphrase des Horazschen „Eheu! fugaces Posthume! Posthume! labuntur anni“.[1] — Vgl. auch Ode 18, II. B. —

Scena VIII.

Ab iisdem apud Imperatorem falso accusatus exilio primùm addicitur.

---

[1] Vgl. über die Art, wie man aus einem klassischen Citat Umbildungen und Neubildungen machen lernte; z. B. „Ars Metrica, id est Ars Condendorum Eleganter Versuum ab Uno e Societate Jesu. Editio Sexta. Prioribus auctior et emendatior. Cum facultate Superiorum Augustae Vindelicorum Sumptibus Matthiae Wolff, Bibliopolae. Anno 1735; siehe besonders Caput VIII. De mutatione Sententiae S. 99 ff. u. Cap. X. De Imitatione. Vgl. Mercia — S. 80 f.

Scena IX.

Imperator suorum voluntate perspectâ, in Theoctisti caedem consentit.

Chorus, vel Interludium.

Actus Quintus.

Scena I.

Basilius laesi abs se Theoctisti dolore captus eundem vel servare, vel ulcisci cupit.

Ein entwickelnder Monolog. —

Scena II.

Bardi ac Stilbontis opera, spectante Janne, in aula occiditur Theoctistus. —

Aus den Regiebemerkungen: „Intra scenam fit caedes" — und dann „Apertâ scena visitur prostratus.

Scena III.

Jannes cum fatre Arsavero de Theoctisto caeso sibi gratulatus, oestro percutitur; ac deinde per aërem abripitur.

Die Vorschrift sagt: . . . „curru aëreo à serpentibus vel equis igneis tracto abripitur." —

Scena IV.

Melindus, omnibus jam ad iter comparatis, dum Theoctistum in condicto loco praestolatur, incidit in eiusdem cadaver. —

Regiebemerkung: In habitu Eremitico u. s. w.

Scena V.

Stilbo, cogente Basilio, fraudes aperit, et tantum non occiditur.[1]

[1] Vgl. Die Eröffnung des wahnsinnigen Verebodus in „Mercia".

Scena VI.

Turbatur aula, Theoctisti cognitâ innocentiâ: Imperator à Methodio reprehensus abjicit curam Imperii.

Mit dieser Scene ist unser Drama, welches in seiner Technik, weil es sich um die ungerechte Hinrichtung eines Unschuldigen, dessen Reinheit zum Schluß geoffenbart wird, handelt, völlig mit der Komposition von „Mercia" übereinstimmt, eigentlich geschlossen. Die „Scena ultima" folgt wie ein Epilog und gemahnt in ihrer Technik an die Schlußscene von „Zeno". Ihr Inhalt ist: „Bardus conscientiae furiis agitatur". Die Agierenden sind: Bardus, Umbra Theoctisti. Nach einigen Reden von „hinter der Scene" erscheint Umbra Theoctisti — und es beginnt nun ein eigentümliches Spiel, welches an Hamlet und den Geist gemahnt. Es heißt: „Hic apparet Theoctistus, nihil dicens, sed usque ad finem manu tantum ac nutu vocans ad se Bardum renuentem quidem sequi, sed non valentem non sequi."[1] Nun heißt es während des Monologes des Bardus wechselnd: „evanescit" — „apparet" — „evanescit" — „apparet" — evanescit" — „apparet". Bardus ruft selbst:

„Haec fata Bardi, vivit ut stygiis miser
Afflixus umbris?"

und schließt:

„Aulae sequtus praemia, hanc umbram tuli."

Auch diese Umbra gehört zum Geschlechte der bei der „Umbra Basilisci" im „Zeno" erwähnten Geister. —

VITVS

SIVE

CHRISTIANA FORTITUDO.

TRAGOEDIA.

---

[1] Vgl. „Hamlet" I. 4.

ARGUMENTUM.

Tenebatur malo Genio Valerius Diocletiani Imperatoris Filius, et miserum in modum vexabatur. Remediis omnibus ad eum sublevandum frustra tentatis: Jussu Imperatoris Romam accersitur ex Lucania Vitus, puer Christianus, quatuordecim duntaxat annos natus: miraculis per ea tempora clarissimus. Is virtute divina malum Genium expellit: eoque miraculo Diocletianum mirificè capit. Sed cum neque ingentibus promissis: neque terroribus ullis à Christo abduci posset: ubi jam plumbum liquefactum, et leonem ferocissimum vicisset; jussus est ad mortem usque in equuleo torqueri. Inde tamen per Angelum ereptus, ac loco, unde venerat restitutus, suavissime diem clausit extremum. *Surius, Baronius in Martyrolog. etc.*

PERSONAE.

VITUS, puer Christianus, 14. annorum.
MODESTUS, Viti comes et institutor.
HYLAS, Nobilis siculus Viti pater.
PAPINUS, Hylae famulus.
DIOCLETIANUS Imperator.
VALERIUS, Diocletiani filius.
URBANUS Archiflamen.
LUPUS, FIRMUS, } Aulici.
VARRO, Tribunus Militum.
OTHO, PULCHERELLUS, } Ephebi.
Praefectus Carceris.
Duo subcustodes.
CHRISTUS quasi duodennis.
Chorus Angelicus.
LICTORES.
Genesius Histrio, Prologus, Mercurius, Apollo, Aesculapius, Machaon, Paeon, Cheiron, Melampus, Sacerdos fictè Christianus, } Grex Histrionum.
Duo veri Angeli.

Argumentum und Personenverzeichnis, zusammengehalten mit der Technik der früheren Stücke und dem Typus des Ordensdramas, werden wohl genügenden Einblick in unser Drama geben. Ich will nur einzelnes hervorheben. „Vitus" ist ein Bekennerstück, wie der „Principe constante". Es kommt dem Dichter wesentlich darauf an, die Standhaftigkeit des Vitus im Glauben vorzuführen. Der erste Akt enthält sechs Scenen. Eröffnet wird das Stück durch einen Monolog des Hylas, welcher auf der Suche nach seinem Sohne nach Rom kommt. Dort erfährt er, daß Vitus zum Kaiser geführt werde, um vermöge seiner Wunderkraft den Prinzen vom bösen Geiste zu befreien. Hier haben wir das Motiv der Heilung eines Besessenen. Dieses und das verwandte Motiv der Heilung von einer Krankheit durch die Wunderkraft eines Heiligen kommt häufig vor, z. B. in den Stücken, welche die Legende der heiligen Verena behandeln. Sonst geschieht im Akt nichts als die Meldung der Ankunft des Vitus und Vorbereitungen zu einer Christenverfolgung, weil man die Christen als Ursache der Besessenheit des Prinzen hinstellt. Der zweite Akt enthält fünf Scenen. Im Mittelpunkt steht die Austreibung des bösen Geistes durch Vitus. Voraus geht eine Scene, in welcher Modestus den vierzehnjährigen Vitus zur Standhaftigkeit im Glauben ermahnt. Die Vertreibung des bösen Geistes geht nach den Regeln des Exorcismus vor sich: Vitus redet ihn an:

„Effare, quis sis." — Valer.: Parce! Vit.: Regnator poli, Solique Christus imperat. Valer.: Sum . . . sum . . . Vit.: Quid es? Val.: Dominus Averni. Vit.: Tetra mentiris Draco. Torris es Averni. Solus in Stygias Deus Dominatur oras Christus. Eloquere: quis es? Valer.: Damnatus Orco Genius erroris. Vit.; Benè est. Quis te per aulam distinet Romae labor! Valer.: Bellare Christo: ferre collapsis opem Diis: pertinaci figere errores gradu, Vin'[1] plura?"

Hierauf redet der böse Geist auf die Aufforderung des Vitus britannisch: „Alban à Waddod yduvvie, i benà syrthiodd Ond i en aid ir nef yn inion à gyrchodd."

Die Anmerkung bringt die Übersetzung: „Albanus Deos

[1] vin tu [?] visne [?].

negavit: caput eius in terram cecidit; anima tamen ad caelum statim volavit". Auch hebräisch und griechisch wendet diese Scene an. Im Namen Christi fordert endlich Vitus den bösen Geist auf, auszuwandern. Die Regiebemerkung sagt: „Mirum in modum distorquet corpus". Mit dem Rufe: „ad orcum! ad orcum!" entflieht der böse Geist, und Valerius erwacht zu neuem Leben. Die Höflinge beschuldigen aber den Vitus thessalischer Künste. Auch diese Exorcismusscene ist typisch für unser Drama. Das Vorbild gab für dieselbe die Bibel.

Diocletian und Valerius nehmen sich zunächst des Knaben an; aber eine Hiobspost bringt den Kaiser neuerdings heftig gegen die Christen auf. Der Herold berichtet, daß das kaiserliche Edikt, welches gegen die Christen erlassen worden sei, von einem Gläubigen öffentlich zerrissen worden sei. Die Höflinge konspirieren gegen Vitus. Der dritte Akt bringt in fünf Scenen eine Reihe von Versuchen, welche im Auftrage Diocletians gemacht wurden, Vitus vom Christentum abwendig zu machen. Sein Vater Hylas drängt in ihn, hierauf Valerius und endlich Diocletian — in Verkleidung — selber. Vitus beharrt standhaft im Glauben. Valerius wird von Vitus für das Christentum gewonnen, und es gelingt Diocletian nur durch äußerste Gewalt, ihn wieder zu den Göttern zurückzubringen. Der vierte Akt enthält vier Scenen. Unter denselben sind zwei Ephebenscenen, in welchen der Neid der Höflinge und ihrer Intriguen zur Darstellung gelangen. Interessant ist die Schlußscene, in welcher es Diocletian versuchen will, Vitus durch die Schauspielkunst vom Glauben abwendig zu machen. Die Scene mag vollinhaltlich folgen:

SCENA IV.

A Scenae latere sedet Imperator cum suis.

Genesius, Histrio percelebris, mercede cönductus ad irridenda scenicè Christiana Sacra, Coram Imperatore, Vito praesente, repentè fit Christianus.

Tota cum Vito Aula.

PROLOGVS.

Auguste Princeps, maximum mundi jubar;
Genesius aeger, perque Christiadum sacra
Nactus salutem, dabitur. Attentus fave.

Prologus. Genesius, super lectum decumbens.[1]

Pro. *Genesius aeger? Ecquid expertus mali?*
Gen. *Abdomen,*[1] *alto carnis exstructum situ.*
Hac impeditus mole, seu vastae Gygas
Suppositus Aetnae, volvor huc illuc miser.
Nec somnus oculos, grata nec mentem quies
Reficit. Quis arte praepotens medica levet
Immane dorsum ventris? Pro. *Implora Deos:*
Jovem fatiga precibus. Optatam feret
Opem: procerûm carnis imminuet jugum.
Gen. *Sator Deorum,*[2] *vosque sydereae domus*
Numina: medelam ferte. Genesius jacet
In se sepultus, crevit in tumulum sinus.
Congestus extis agger oppressum tenet.
Diruite molem: sidat in planum tumor:
Sternatur Apenninus. Accurat salus.

[1] Genesius admodum ventricosus.

[2] Sublatis manibus.

Mercurius de caelo.

En stellifera[1] *missus ab arce,*
Porto parentis mandata Jovis.
Age, mordaces animo curas
Pelle: malorum certus Olympo
Properat modus. Agnatum ventri
Tuber, in arctas concidit oras.
Veniet membris optata salus.
Tumor inflatos deseret artus,
Rursumque suo limite clausum
Capiet primos corpus honores.
Sopor interea rore madentes
Explicet alas, volitansque super
Dulci[2] *claudat lumina furto.*
Ades, ô rerum jucunda quies.
Ades, ô domitor Somne laborum.
Serpentigerae prende cacumen
Virgae. Fessos inde sub artus
Oculosque[3] *subi. Blanda Genesium*
Foveat requies: nec penna prius
Te Cymmerias tollat in oras,
Quàm sua ventrem mensura liget.

[1] Descendit in nube.

[2] Virga soporifera Genesii oculos tangit.

[3] Iterum tangit.

---

[1] Diese komische Scene erinnert an die Dottorescenen der Comedia dell arte.

Dormiente Genesio.

Mer. *Nunc quos ab aevo notus herbarum vigor*
Medicaeque virtus artis illustres dedit,
Seu vos Deorum teneat in coetu polus;
Seu laeta potius nemoris Elisii juga,
Quamcumque mundi colitis alterius plagam,
Adeste protinus. Vrget imperium Jovis.

Apollo, Aesculapius, Machaon, Paeon, Cheiron, Melampus, Genesius.

Mer. *Inventor*[1] *artis ducit hinc Phaebus chorum*
Phoebique natus, Aesculo[2] *nomen trahens.*
Illinc, avo patrique non impar gradum
Infert Machaon. Jungit huic Paeon latus,
Cheiron Melampo comite, postremus subit.
Jussu Tonantis, agite Genesii prius
Erigite mentem. Terra numeroso tremat
Plausu: choreas animet[3] *ad plectrum chelys.*
Nunc alia poscit cura: sat choreis datum.
Sanandus aeger.[4] Apo. *Fare, quid vexat mali.*
Gen. *Dii sospitales: cernite: antrorsum tumet*
Sesquipede gibbus. Pondus immensum gero,
Farcimen ingens viscerum. Hac[5] *sude arduam*
Fulcire molem cogor. O si quis levet,
Gracilemque reddat, adipe deterso, Deus!
Apol. *Abdomen opere tenuat assiduo labor.*
Aesc. *Famen labori junge Nil parcâ dape*
Jejunioque turgidum ventris globum
Citius repressit. Mac. *Semper esuriem sitis*
Comitetur. Pae. *Haustus fonte de puro latex*
Modicè trahendus. Ch. *Vna ne Bacchi aridum*
Tingat palatum gutta, sollicitus cave.
Mel. *Metire somnum. Pervigil nocte trahe:*
Nec te profundus mergat, ut lethum, sopor.
His veniet olim certa remediis salus.
Apol. *Siccabitur vorago subtracto diu*
Humore. Aesc. *Demptis venter alimentis cadet.*
Gen. *Haeccine malis medela? perpetuus labor;*
Sitis famesque? fonte de puro latex,
Baccho fugato? noctis insomnes mora?
Vos conditores artis, et medica inclyti
Virtute? Ruris vos ab Elisii solo
Heroes? Arce vos ab aethereâ Dii?

[1] Prodeunt alius post alium tripudiantes.

[2] Aesculapius.

[3] Sonante musica choreas ducunt.

[4] Finita chorea accedunt ad aegrum.

[5] Ostendit bacillum lati capitis.

Spectra Phlegethontis potius. In stygias[1] *procul*
Facessite domos. Ite furialis plagae
Lemures. Averno ferte medicinam Jovi.
Jejunus umbras venter et manes alat.
Spes alia fulsit Major optatam Deus
Spondet salutem Sacra. Christiadum dabunt
Quam quaero sortem, meque restituent mihi.
Quis mihi sacerdos latice vitali eximat
Concreta vitae scelera? Christiadum Deus,
Tendo[2] *spinas supplici voto manus.*
Si justa posco: mitte, qui sacro caput
Aspergat amne. Sum tuus, fremat licet,
Quidquid Deorum coeca gens Romae colit,
Sum Tyro Christi.

[1] Exiliens è lecto, baculo abigit.

[2] Flexis genibus, oculisque et manibus ad coelum sublatis.

Unus è grege Histrionum superpellicio et stola amictus sacerdotem Christianum se simulat.[1]

Sacer. ——— *Nate, quod tantis Deum*
Precibus reposcis; Christus en ultro refert.
Gen. *Bene*[1] *apprecare pater, et optatam Diu*
Insperge lympham. Summa votorum est, gregem
Augere Christi. Sac. *Credis aequaevum patri*
Natum, Deoque profluum à summo Deum;
Et par utrique Numen aeterno calens
Ardore? Gen. *Credo, quidquid arcanae latet*
Folio sub omni legis. Sac. *Ejuras Deos,*
Deasque latiae Gentis? Gen. *Ejuro.* Sac. *Pudet,*
Pigetquae vitae, scelere numeroso gravis?
Ge. *Pudet pigetque. Criminum immensus dolor*
Vrit medullas, corque repetitis[2] *ferit*
Vulneribus. Imbrem fer salutiferum pater.
Affusus imbrem Genibus aethereum peto.
Sac. *Quando salutis avidus aeternae, rogas:*
Te lustro:[3] *te felice lympharum undique*
Perfundo rore.

Prodeunt duo Angeli et utrimque Genesii latus cingunt.

Gen. *Membra percellit*[4] *pavor.*
Recessit animus. Porrigit nubes[5] *manum.*
Stat hinc et illinc ore sydereo puer.
Vbi sum? Ang. 1. *Nefandi gesta*[6] *Genesii vides.*
His exaratam conspicis vitam notis.

[1] E genibus petit.

[2] Tundit pectus: flet, etc.

[3] Multum aquae in faciem et caput aspergit.

[4] Obstupescit.

[5] Porrigitur è nube manus super Genesium.

[6] Ostendit librum apertum foedis characteribus plenum.

---

[1] Vgl. Spottspiele des Mittelalters auf christliche Ceremonien.

Nigrescit omnis pagina. Haud ficto tamen
Mentis dolori scelera donavit Deus.
2. Ang. *Hic vel jocosam sparsus in speciem latex*
Deterget omnem cordis impuri luem.
Testis nitorem[1] *versus in niveum liber.*
Nil superat atri. Candor in foliis micat.
Sic perge felix: Palma certantem manet.
Sac. *Quid opstupescis? Nunquid*[2] *undarum satis*
Fudimus in ora? Gen. *Siste sacrilegam manum*
Tartareae Mysta. Sacra[3] *Christiadum hactenus*
Irrisor execrandus exposui joco,
Sannisque Romae. Lusit in Christum lepos,
Lusère Mimi. Tempus, infandos nimis
Posuisse ludos. Alia Genesium vocat
Persona. Pectus melior insedit Deus.
Ignosce Caesar, Christus ejecto Jove,
Diis abdicatis, mente me tota rapit.
Sum Christianus. Dio. *Caesarem in scenam trahis?*
Age cum popello Mime. Gen. *Sat nimis datum,*
Me seria regunt. Scena Romulidûm, vale.
Sum Christianus. Dio. *Pergis Augustum joco*
Ludere? Gen. *Jocorum pono ludibriis modum.*
Quod sum; Quod esse Christus arcano dedit
Monitu, Theatro testor. In Christi gregem
Transcriptus, animo totus in Christum feror.
Hanc nulla mentem pretia: non regum favor,
Non vis minaeve, non per atroces diu
Mors tracta poenas, vertet. Immineat licet,
Quidquid malorum soevus invenit furor,
Sum Christianus. Dio. *Seria exagitat virum*
Rabies? an astu peragit antiquo sales?
Vit. *Auguste, seria versat. Ad nostras migrat*
Repente partes. Legis hic nostrae vigor;
Sint dura, sint aversa, sint impervia,
Subigit vel uno corda momento Deus.
Gen. *Quam dicta nequeunt, gesta concilient fidem.*
Tu Graia[1] *Meretrix, Orbis exitium rue.*
Rue turpe scortum! Dio. *Pró nefas! dirum nefas*
Peri[2] *nefande.* Gen. *Veneris incestae caput,*
Elisit, actus impetu coeco furor.
Y tunde[3] *praeceps ore, quam foedas humum.*
Dio. *Turget furore pectus. In rabiem Deus*
Me vertat aliquis: dente crudeli Tigrim

[1] Eundem librum apertum exhibet deletis characteribus nitidissimum.
[2] Plus aquae tentat aspergere, sed inhibetur à Genesio.
[3] Jam fert'.

[1] Attollit ex basi sua statuam Veneris, projecturus in terram.
[2] Imperatoris ictum intercipit statuae interjectu: cujus proinde caput baculo Caesaris frangitur.
[3] Genesius statuam ad terram profligat.

Laniabo vivam. Nostra Genesii dolus
Vt impiaret arma? Carnificem Deae,
Cúi Roma sceptrum debet, ac rerum decus,
Me dederit, auso fretus horribili, Draco?
O facinus! I Tribune: centeno reum
Involve ferro. Carcer horrendus premat.
Dum quas per artes, quaeve per dirae necis
Supplicia vitam despuat, mecum exigam.
Gen. *Caesar*[1] *beasti. Laetus ingredior viam.*
Vit. *Metamque caeptae laetior adibis viae.*
Vib. *Da pauca, Caesar, ore veraci loquar.*
Immane, foedum, triste, Tartareum nefas
Fateor patratum. Diva Romulidûm parens,
Columenque rerum, capite colliso jacet:
Jacet Latini spreta majestas Jovis.
Illusa Roma est. Culpa Genesium tamen,
Haud tetigit ulla Mentis eversae furor
Afflatus arte Thessala, in facinus tulit
Vel abnuentem Quaeris artificem doli?
Adstat propinquus, teque nisi caveas, pari
Corripiet oestro, Caesar. En tanti reus
Facinoris? En furente qui Mimum lue
Cantuque dirae vocis ad Christum abstulit.
Vito fugacem Roma Genesium imputet.
Dio. *Ubi? Quando carmen fudit et pestem puer?*
Urb. *Nunquam flagitiis tempus aut locus deest*
Auguste, vix dum scena Genesium dedit,
Cum mussitare Vitus, et magicae modos
Emurmurare fraudis. Hinc torva intuens
Acie, Tragoedum perculit. Vidi illico:
Vidi Genesium, mentis ereptae notas
Vultu moventem. Pul. *Vidimus pariter virum,*
Ex quo malignas hausit oculorum faces,
Sibi excidisse. Oth. *Testor, aspectu Magus,*
Cantuque festos Vrbe summovit sales.
Visu Genesium mentis avertit statu.
Dio. *Quid falsa garris? Potuit his venefica,*
Potuit ocellis tela jaculari puer?
Hoc ore Circes carmen? his latè luem
Spargere labellis? Ferma mendaces probat,
Aetasque tantis invia sceleribus. Latet
Pulchro sub ore, pulchrior mentis tenor.
Pul.[1] *Delirat usque captus in Vito Geta.*

[1] Abducitur in carcerem.

[1] Seorsum.

Vrb. Nec frons, nec aetas, Caesar, Hebraeam solet
Eximere pubem. Lacte commixtam bibit
Ab ubere luem, dumque vernantem dies
Firmat juventam, quidquid arcanae docet
Medaea pestis, haurit: in Remi genus
Primis ab annis, artis egregium suae.
Tentamen ausa Lumine attento inspice!
Nunquid sub istis, ore quos fixo stupes.
Oculis, venenum latitat? Hae nostram genae,
Haec frons ruinam spirat. Haec magicis coma
Implexa nodis vertet Assaraci domum.
Vit. *Cavete Proceres omen.* Imperium sine
Fine dedit olim Juppiter: *Cecinit Maro.*
Hoc tamen ab una pendet Imperium coma;
Vnusque Romae fata suspendit pilus.
Si vera prompsit flamen, erravit pater
Hominum Deûmque, crine delusus meo.
Sin falsa, cunctos disce nequitiae modos.
Errore ab uno, Caesar. Dio. *Argutè premis,*
Causam peroras victor. Haud istis manet
Suspensa filis urbis aeternae salus.
Vis nosse quo se volvat Imperium polo?
Qua vi perennet Roma? Divorum[1] *subi*
Penetrale mecum. Pandit[2] *penates domum.*
En spes latinae gentis! Hi Romam lares:
Haec nos tuentur numina. His fretum Diis.
Aeternat ingens Dardanae imperium domus.
Vit. *Desiste Princeps. Error aversum rapit,*
Agite[3] *penates: Roma si vestro stetit*
Defensa Numine, state quo statis gradu.
Sin vos nefandus error effinxit Deos:
Vnumque rebus Numen humanis praeest:
Christo imperante, ruite praecipites Ruunt.[1]
En spes latinae gentis! En strati jacent
Dii sospitales imperj! His nixum stetit
Crevitque regnum ducibus? Alterius gradum
Stabiliat ille nempe, qui cecidit suo.
I nunc, et istis junge numinibus fidem.
Vrb. *Verusne vates, Caesar, an falsus fui?*
Fortuna Romae victa regnantis jacet.
Totumque lapsis cecidit imperium Diis.
Dio. *Proh monstra*[2] *rerum! Proh magi horrendum nefas!*
Stravit penates imperj! ô nullo satis

[1] Hic panditur Lararium.

[2] Stabant suis quique loculamentis Dii penates Romani.

[3] Alloquitur statuas.

[1] Omnia simul Idola corruunt prona in terram.

[2] Excandescit.

Orco luendum facinus! Huc lictor[1] *manum!*
Rape execrandum Merge tartareo specu:
Discerpe virgis dorsa pectinibus sinus,
Latera flagellis. Totus in plagas eat,
Vnusque toto rubeat in monstro cruor.
Vit. *Exutus arte, jam tuas partes agis.*
Rabiemque cordi repetis innatam, Fera
Diocletiane, fraude semota, places.

[1] Accurrit miles injectâ in Vitum manu.

Der fünfte Akt bringt in acht Scenen die letzten Versuche Diocletians, den vierzehnjährigen Vitus vom Glauben abwendig zu machen und endlich dessen Verurteilung. Unter den Scenen sind einige typisch: so Scena I., die Erscheinung Christi: „Vitum in carcere solatur et animat Christus. Vitus, Christus Dominus in forma puerili. Chorus caelistis. —

Scena II. Duo custodes carceris, audita musica caelesti convertuntur ad Christum. —

Scena V. Vitus laetitiae plenus, praeperat se ad mortem. —

Auch die Wahnsinnsscene fehlt nicht. Scena VI. Hylas ob amissum filium actus in amentiam, mira molitur. —

Ebenso erscheint wieder die Scene, welche den von den Furien des Gewissens gepeinigten Missethäter vorführt.

Scena VII. Diocletianus tonitru, quod summè horrebat, et conscientiae diris terretur. —

Die Regiebemerkung lautet: „Maligna conscientia falsas imagines commovente, videtur sibi videre, quos crudeliter occidit." —

Die letzte Scene endet wieder nach Art der Apotheose mit einem Bild „in nubibus". —

Vitus et Modestus tormentis per Angelum erepti, devehuntur in Lucaniam, unde venerant, ibidemque tranquillè moriuntur. Die letzten Worte sind:

Nemo patiendo fidem
Frustra tuetur. Palma certantes manet".

Der „Leo Armenius“ unseres Josephus Simon fesselt besonders durch zwei Momente unsere Aufmerksamkeit: 1. durch die Einführung des plautinischen „Miles gloriosus“ und die komischen Scenen, welche sich an seine Person knüpfen — in ihrer Technik an die comedia dell arte[1] gemahnend — und 2. durch die Vorführung eines Theaterstückes auf dem Theater, welches förmlich wie ein Beweis dasteht für die Ausführungen, welche ich über den Typus der Jesuitenkomödie und ihren Zusammenhang mit den „Disputationes“ früher gegeben habe. Die nähere Besprechung folge bei der Scenenvorführung nun Argumentum und Personenverzeichniß:

LEO ARMENUS
SEU
IMPIETAS PUNITA.
TRAGOEDIA.

Anno M.DC.XLV. Romae in Collegio Anglorum per ferias Bacchanales semel, iterum, ac saepius exhibita, semperque approbata.

ARGUMENTUM.

Leo Armenus, Orientis Imperator Sacrarum Imaginum hostis acerrimus, cum diu multumque rem Catholicam vexasset, tandem impietatis poenas persolvit. Nam Michael Balbus, Procerum princeps, detectâ conjuratione, ad flammas damnatus, ipsa nascentis Christi nocte, caeso per amicos Leone, vincula perfringit, et Imperator efficitur: totamque Leonis familiam proscribit, *Baronius tomo 9.*

PERSONAE.

Leo, Imperator.
Sabatius, Basilius, } Leonis filii.
Michael Balbus, Leonis successor.
Papias, Princeps Imperii.
Theophilus, Balbi filius.

---

[1] Vgl. Die Heilungs- und die Taufparodie im „Vitus“.

MOROCCHUS, SARACENUS, Miles gloriosus.
PHILAUTUS, THEONAS, } Proceres Balbo familiares.
MICHAEL, Famulus.
MICHAEL, Ephebus.
Sex Catholici sacrarum Imaginūm cultores.
TARASIUS, Patriarcha Constantinopolitanus, jam vita functus
Milites duo.
PHILODUS, Musicus.

In Tragico Interludio.

ALEXANDER MAGNUS.
EPHAESTION.
CLYTUS.
Duo alii Proceres Alexandri.
STRATO, Rex Sidonis.
ABDOLOMINUS, Hortulanus.
Ephebi duo.
Sex Ebrii tripudiantes.

In dem Stücke wird das Visions- und Traummotiv übermäßig oft angewendet. Gleich Actus I. Scena I. beginnt in dieser Weise:

„Leo Imperator super lectum cubito innixus, visis jam, quos ad mortem propter cultum Imaginum damnaverat, Christianis; fallendae noctis causa, quaestionem proceribus proponit, Rexne, an vinum, an veritas in humana vita plus possit? Balbus petit a Rege, ut sibi liceat ludicra Scenâ vim vini exhibere.

Da haben wir förmlich eine „Disputatio“ vor uns und sehen, wie die „Palaestra altecatoria“ in die Schaubühne übergeht, um anschauend zu beweisen, was in der „Disputatio“ logisch auseinandergesetzt wird. Insofern ist diese Scene beweisend für meine Entwickelung des Typus der Jesuitenkomödie und deren Zusammenhang mit der „Disputatio“. Der Kaiser sagt nach langen Auseinandersetzungen:

„Dictum est abundè, Pendet et dubiis adhuc
Librata pennis palma, cui credat, volat.

Balbus: „Si patere princeps, reddet ubi phoebus diem
Ludicra probabit scena Regnantûm impetus
Vino minores. Veritas litem secet.

Leo: Patior. Sab. Probamus. Leo. Jam soporifera chorus
Compositus arte, pectoris curas levet."

Regiebemerkung: Tripudium ex somniis ad somnum conciliandum. Dormit Rex: quo animadverso, tacite exeunt proceres.

Scena II.

Tarasius loci Patriarcha, octo ante annis in exilio vita functus, Leoni dormienti objicitur, et mortem ei per Michaëlem quendam propter scelera inferendam, divinitùs denunciat. — Der Knoten ist also ähnlich wie im „Zeno" durch das Horoskop geschürzt. — In der Scene erscheint auch „Angelus vindex", und die Regiebemerkung sagt: Genius vindex rubro vestitus stricto ferro Imperatorem videtur confodere.

Scena III.

Leo ea specie maximè territus, tollendos è medio omnes, quibus nomen Michaël, decernit. Michaël Balbus omni se suspicione liberat. —

Das Vorbild kann schon im herodianischen Kindermord gegeben sein. Harmlos erscheint ein Diener. „Wie heißt du?" fragt Leo. „Michael," antwortet er. Leo stößt ihn mit dem Schwerte nieder. Ebenso geht es einem Ephebus Michael. Balbus weiß sich zu erhalten und dem Kaiser das Gesicht als trügerisch hinzustellen.[1]

Scena IV.

Sabatius, Leonis filius natu maximus, Balbum apud patrem affectati Imperii accusat.

Scena V.

Basilius, Leonis filius secundus, Sibyllae folio patrem conterret. Leo in omnem eventum Sabatio imperium confirmat.

[1] Vgl. Shakespeare, Richard III. I. 1. „daß G. den Erben Edwards nach dem Leben steh." Zu Balbus vgl. Gloster, an den der König nicht denkt.

Actus II.

Scena I.

Sabatius coronatus Imperii spem concipit. Ein entwickelnder Monolog.

Scena II.

Sabatius imaginem Deiparae, quam Theophilus Balbi filius à matre pie educatus colit, impiè in os vulnerat. Frevel an einem Marienbilde. —

Scena III.

Sabatius Morocchum Saracenum inducit, ut arca inclusus, Balbi consilia nocturna exploret.

Sabatius fragt den Morocchus, ob er ihm bei einem Unternehmen dienen wolle. Großsprechend erwidert Morocchus:

„Num priscus altè mentis exsuperet vigor,
Dubitas? Theatrum roboris posco mei.
Ego, te jubente, Martis indomiti truces
Penetrabo turmas: quaque telorum seges
Cuspidibus horret densa, fatali viam
Ferro recludam. Cerebrum ex orco trahi
Jubes sub auras? Cerebrum ex orco traham."

Sabatius meint, er fordere kein so halsbrecherisches Unternehmen und fragt: „Tacitamne spondes rebus arcanis fidem?"

Mor.: Adamante vinctam spondeo Morocchus fidem.

Sab.: Perge et adamante — [Regiebemerkung: Detractum digito adamentem porrigit.] — fortius vinci fidem.

Mor.: Quid hoc Sabati? Vendis adamantem joco?
Per astra, nolo. Sab.: Per Jovis dextram volo.

Mor.: An qui sacrato fulsit in digito lapis
Gerat Morocchus? Dii vetent. — Sab.: Fremant
Monumentum amoris haud recusabis mei.

Mor.: Fidemne pretio coëmis? Sab.: Aeternâ fidem
Consigno gemmâ. Mor.: Testor invitum
[Accipit adamentem] trahis.

Nach diesem Praeambulum teilt Sabatius dem Morocchus mit, daß dem Kaiser von Michael Balbus Gefahr drohe.

Mor.: Quin furta prodam ferreo [Gladium evaginat ex parte.] indicio. Placet?

Sabatius bedarf aber anderer Dienste. Morocchus soll sich während der Nacht im Hause des Balbus in einem Kasten verstecken, um den Balbus zu belauschen. Um sich für den Fall der Entdeckung zu sichern, soll er sich in einen Höllengeist verwandeln.

Mor.: .... In Furiam migro.
Vale Morocche. Torvus infernae domus
Huc pictor [faciem totam denigrat] aliquis
Cerne fumosum decus,
Arridet?

Sabatius empfiehlt Eile.

Mor.: „Valete Superi!“ Sab.: Fata si fraudes probent,
Habes salutem. Mor.: Fata nisi fraudes probent:
Habeo sepulchrum. Condor [Arcam subit] Occlusum tege.

Sab.: Bene est. Doloso laqueus obtentu jacet.

Scena IV.

Balbus aegerrime fert Sabatium, se absente, Imperatorem designatum.

Scena V.

Balbus cum Philauto et Theone in Leonem conspirat.

Im Kasten horcht Morocchus.

Balbus geht auf denselben los: »Cistam majorem clave admota aperit, pecuniam inde prompturus. Exiliente Morocho percellitur cum sociis.«

Morocchus ruft:

„Quid ora tremitis nostra? Nihil porto mali.
Adsum Stygis minister, officio tibi
Junctus perenni Balbe: quem puero dedit
Dis ipse Genium. Perge, consensu probo,
Quae cogitâsti. Spondeo [exit] inceptis opem.“

Scena VI.

Morocchus Balbi conjurationem Leoni prodit.

Triumphierend ruft Morocchus:

„Parta est Moroccho palma. Promeritus honor“ etc.

Inzwischen kommen Leo und Sabatius, denen er Nachricht giebt:

„Ubi Phoebus ortum referet, accinctus choro
Balbus Lyaei robur in scenam dabit.
Dumque titubanti fertur huc illuc gradu,
Mentitus oestrum, chalybe te, Caesar petet.“

Morocchus erhält nun den Auftrag, alles vorzubereiten, um die List zu vereiteln.

Actus III.

Scena I.

Leo collocato in insidiis milite ad ludos scenicos venit.

Scena II.

Balbus dum in ludis Alexandrum magnum ebrium personatus exhibet, capitur. Es mag ein Abdruck der ganzen Scene, ein kurzes Drama, folgen:

SCENA II.

Balbus dum in ludis Alexandrum magnūm ebrium personatus exhibet, capitur.

Interludium Tragicum.

PERSONAE.

Prologus.

Alexander Magnus.
Ephaestion.
Clytus.
Duo alii Proceres Alexandri.
Strato, Rex Sidonis.
Abdolominus Hortulanus.
Ephebi duo.
Sex Ebrii tripudiantes.

Prologus.

Auguste Princeps, gesta Pellaei ducis:
Geminamque sortem dabimus. Hinc Regno potens,
Abdolominum, ruris eductum casa,

Ad sceptra tollit-inde succumbit Mero:
Bacchatur, ardet, quemque meritorum decus,
Fecerat amicum, perdit insanus Clytum.
Tantum est. Benigno Caesar aspectu fave.

Musica.

Eph. *Pellae ductor, adstat*[1] *in poenam Strato,*
Socius Dario fidus, infidus tibi.
Alex. *Spoliate sontem: quemque Alexandri favor*
Domare nequiit, domet Alexandri furor.
Abdolominus sceptra Sydonis gerat.
Eph. *Abdolomine,*[2] *sume fortunae pares*
Animos, novaeque sortis ornatum cape.
Mutandus ostro squalor, et sceptris ligo.
Abd. *Quid insolenti ludis affatu senem?*
Eph. *Per astra testor: Nullus hic ludo locus.*
Abd. *Haud ambienti sceptra mandari putem?*
Quae per cruentas martis, et fraudum improbas
Quaeruntur artes? Fas[3] *sit inceptum exequi:*
Nec sallat aevum vanus annosum dolus.
Eph. *Nec fraus, per axem juro, nec vanus dolus.*
Regnabis. Abd. *Absit.* Eph. *Jubet Alexander.* Abd.
Bene est.
Regi haec referte: gratior dono favor,
Animusque dantis: Adimit imprudens tamen
Majora, quam quae spondet invito bona.
Eph. *Quidquamne regno Majus?* Abd. *Imperium sui.*
Eph. *An foedera negant Rex et imperium sui?*
„Ab. *Sceptro tumescit animus haud capax sui*
„Eph. *Discit sibi subesse, cui regnum subest.*
„Abd. *Nescit sibi subesse, qui regno praeest.*
„Eph. *Aliis praeesse qui volet, praesit sibi.*
„Abd. *Sic est. Sed aliis notus, ignotus sibi,*
„*Regni tumultus inter, et rerum vices,*
„*Haud regitur animus. Aula compositum eripit*
„*Jus fasque mentis: pectori sanctos negat*
„*Invidia recessus. Exulat sceptro quies,*
„*Pax corde. Dubiis alta verticibus tremunt*
„*Infima quiescunt melius, O melius casa*
Tutus palustri, fata moderabor mea.
Leo. *Heu! vera*[1] *nimium dicta!* Ep. *Praetexis moram.*
Nil restitandum. Squalor[2] *in pompam migret.*
Ab. *O triste pondus! Alma pax mentis vale.*

[1] Sistitur Alexandro Rex Strato et Regni ornamentis exuitur.

[2] Visitur Abdolominus hortum suum excolens.

[3] Pergit in opere incepto.

[1] Seorsum.

[2] Regni ornamentis induitur.

Eph. *Jam perge in aulam; teque Macedonum Duci*
Siste obsequentem. Ab. *Quam reluctanti gradu*
Deserere portum jussus, influctus[2] *agor.*
Alex. *Abdolomine, laeta fortunet dies*
Regnum. Sed ecquo sortis obscurae vicem
Animo ferebas? Abd. *Quo utinam, et imperium feram.*
Natura solas poscit ad cultum manus.
Nil possidenti defuit animo nihil.
Felix penates quisquis exiguos colens
Dat verba fatis. Sceptra si nescit manus;
Nec mens tumultus. Si caput nullo nitet
Dives sub auro; nec lacessitum gemit
Edace cura. Nulla purpureo tegit
Bis tincta cocco vestis, at nullo manus
Rubet cruore. Quid levi captus bono,
Turrita Regum tecta conscendo senex?
Melius latebam tutus Augusto lare.
Ale. *Vox digna Rege! dignus imperium capis.*
Sic statuo, Fatum est. Quod lubet, Regi licet.
Jam regno terrae Jupiter, et orbis Deus,
Cum regna dono. Pa. *Cernis,*[1] *imperio potens*
Quid possit aulae rector.

[2] Sistitur Alexandro.

[1] Leonem ad scenae latus sedentem cum suis alloquitur.

MVSICA.

Hic Alexander à Persis adoratione, et Thure colitur, ut Deus.

Sequitur Chorea Ebriorum ex omni hominum genere.

Choream sequitur compotatio Alexandri Magni cum Proceribus, in qua occiditur Clytus.

ALEXANDER.

Proceres[2] *bibamus. Bacchus in mensam rubro*
Triumphet ore. Subiit Euphrates jugum
Succumbet Indus; Persa victorem colit.
Aequamur astris. Nemo jam vani efferat
Decora Philippi Juvenis exsupero senem:
Natus parentem. Testor Herculeum Scyphum,
Vestramque, Proceres poculis aequis fidem
Lacesso. Primus haustus hic Clytum[3] *petit*
Cl. *Egon', ut Philippi nomen ingrato inquinem*
Cratere? Vinum abominor. Ale. *Testor Jovem,*
Bibes. Cl. *Cruorem potius. Abjuro nefas.*

[2] Manu tenens ingentem Sciphum vino plenum.

[3] Exhaurit penitus.

Ale. *Vox proditoris. Entheus*[4] *mentem furor*
Agit in rebellem, pereat. Ep. *O cohibe manum!*
Princeps. Ale. *Ad arma, ad arma, miles, prodimur.*
Ad arma, ad arma. Bacche funestum caput.
Disrumpe thyrso, concidat,[1] *pereat, ruat.*
Leo. Prohibite famuli facinus. *Ingratum caput!*
Hanc texit artem Balbus, Augusti favor,
Ostro decoros inter imperii Duces
Per me locatus? Bal. *Ruit in adversum lupus,*
Leo: feriantur: Leo. *Ergo feriendus Leo?*
Bal. *Ad arma: ad arma, ad arma,*[2] *ad arma, citò. cito.*
Leo. *Tenete validas inter amplexum manus.*
Quemquamne socium, perfide, nefanda occupant
Consilia? Fare. Bal. *Perfide, nefandum*[3] *traham*
In mille frusta corpus. Effugit? abiit?
Leo. *Lympharis Histrio?* Pap. *Mente dimovit furor,*
Bal. *Ah,*[4] *ah.* Bas. *Cruentus mente dimovit furor.*
Sab. *Agnosco fraudem. Similis ex vino furor,*
Quam bene retexit scelera Pellaei ducis?
Quoties cruenta caede maculavit manus
Bacchi impotens furore? Simulatum histrio
Reddit theatro, mente simulatâ, nefas.
Testare Marce: Balbus infusum Scypho
Hausit Lyaeum? Mar. *Vera testanti fides:*
Hausit Lyaeum Balbus, et plenum ebrius
Exhausit aurum. Leo. *Pectus incerto labat*
Omine. Bal. *Quid hoc? solumne titubantes negat*
Firmare gressus? The. *Aequus Augusti favor*
Haerere tantum facinus insonti vetet.
Pro patre genibus natus advolvor tuis.
Sab. *Veniam precaris, cui malae mentis trahit*
Suspicio comitem? paria genitori lues.
Revolve, lictor, sceleris horrendi reos.
Stas? Tundo[1] *pectus.* Bal. *Quo caput raptum volat?*
Leo. *Occlude fauces. Plura per fraudem veto.*
Dudum rebellem decuit ad poenas trahi.
Bal. *Circo rotatur orbis.* Leo. *Illusum dolis*
Afflare[2] *pergis?* Pap. *Siste violentum, precor.*
Furoris aestum. Sceleris injusti notis
Poterit inuri justus irarum dolor.
Leo. *In perduellem?* Bas. *Vulgus insontem feret,*
Et rumor aulae, quisquis indicta cadit
Causâ, furore mentis emotus statu.

[4] Irruens in Clytum arcetur à suis.
[1] Suorum manibus elapsus in Leonem velut ebrius fertur.
[2] Ebrietatem simulat.
[3] Circumagit milites à quibus tenetur.
[4] Furiosè vociferatur.
[1] Pugionem intentat.
[2] Fertur in Balbum.

Leo. *Quem verus urget fronte simulata furor.*
Pap. *Et te Tyrannum subditi immitem canent.*
Leo. *Proceres rebellem jure sublatum canent.*
Bal. *Obvelat oculos noctis umbrosae chaos.*
Sab. *Quos una sceleri pariter adjunxit fides,*
Balbo perempto, Martis infesta manu
Poenas reposcent. Leo. *Duce trucidato, fugam*
Fracti capessent. Bas. *Nulla si reos agant*
Indicia, tutos aula sub muris teget.
Hinc imminebit semper Augusto metus.
Intenta jugulo sica; funesto dapes
Tinctae veneno; Dubia famulantum fides
Quoties quietum, nocte sub media thori
Rumpet soporem, quotque terrores ciet?
Leo. *Parum est, Rebelles stirpe sub versa eruti*
Trahent ruinam penitus. Pap. *Occulti latent*
Princeps. Le. *Tonantem testor, excutiam feras,*
Lustrisque pulsas, imbre telorum obruam.
Pro. *Sed*[1] *ecce placidus membra composuit sopor.*
Leo. *Aeternus oculos claudat in noctem sopor.*
Pap. *Vini furorem somnus haud falsum probat*
Qui tam cruentum mente molitur nefas,
Furiis nefandae mentis agitari ferunt.
An qui reprensa cernat in lucem dari
Consilia, seque mortis horrendae reum:
Animo soporem possit immoto sequi?
Leo. *Animo soporem credo simulato sequi.*
Sed esto: se mentis exhaurit stupor;
Vivat: Theophilum patris in odium tamen
Mactare certum est. Pignus infausti patris
Huc siste lictor. Pereat invisum[2] *genus.*
The. *Succurre pater. O! pereo!* Ba. *Refrena*[3] *manum,*
Crudele monstrum. Tigris, in puerum furis?
Leo. *Bene est, Triumpho. Proh stygi dandum caput!*
Siccine dolosus ore mentito Sinon
Horribile celas crimen? Inveni viam.
Totus patescis Balbe. Te prius tamen,
Quàm poena mactet, scelere devinctos pari
Effare comites: quis Gyganteo simul
Conspirat animo socius? Effare! Abnuis?
Rape lictor ad tremenda poenarum mala.
Rape ad catastas. Adero tortorum comes;
Quaesitor adero. Dignus Augusto labor.

[1] Balbus dormienti similis.

[2] Elata dextra fingit se percussurum Theophilum.

[3] Ad filium servandum prodit se Balbus.

Th. *Quò quò catenis pressus abriperis pater?*
O Caesar! Bas. *Apage pestis, exporta pedem.*
The. *Redde*[1] *genitorem.* Bas. *Saeva carnificum prius*
Tormenta subeat. Carpe diversus viam.

[1] Provolutus in genua.

Scena III.

Theophilus patris casum deflet.

Scena IV.

Basilius blanditiis et minis Theophilum tentat, ut patris consilia prodat.

In dieser Scene kommt es zu einer interessanten Auseinandersetzung zwischen Theophilus und Morocchus.

Th.: .... Gesta genitoris latent.

Latentque comites. Mor.: Tunde [Percussuro similis] mendacem.

Bas.: Abstine —
Indignus ictu sit Morocchaeo puer.
Th.: Remitte princeps tela. Nil tanti movet
Thrasonis[1] ampulatus in verbis furor.

Sperno minantem: Nempe cui Mavors calet
In ore multus, friget ad pugnam manus.
Age[2] *Thraso, si te martis accendat vigor,*
Congredere mecum, fortis in puermm Gigas.
Hic te sub umbras mittat ignavum chalybs.
Mor. *Pumillo garris? Jussa ni Ducis vetent,*
Vel spiritu discerptus in tenues procul
Auras abires. Th. *O pecus! Timidum pecus!*
Sic est. Ab hoste tutus, et belli sono,
Difflas phalanges: Rumpis aeratas manu
Mavortis acies: Caucasum aspectu quatis:
Sternisque quidquid mundus horribile creat:
Cum verus instat hostis, et pugnax virum
Bellona poscit, arma vel pueri tremis.
Bas. *Marocche pateris?* Mor. *Jussa me cogunt tua.*
Bas. *Doma procacem.* Mor. *Bella cum puppo geram?*

[2] Distringit gladium.

---

[1] Vgl. Terentii, Eunuchus.

Nemo puerili peperit è letho decus.
Dedignor. Bas. *Altae mentis imperium probo.*
Procul hinc puelle, patris, i, plora scelus.
Mor. *I pusio, Balbi conde sub tenebris*[1] *caput.*
Bas. *Morocche, cui me chara consociat fides.*
Vnum est, quod orem: Decora te Martis vehunt.
Ad astra: Bellis inclytum tellus canit.
Me pariter aestus Martiae laudis coquit:
Gloria perurit. Fare, qua citius via
Bellator ingens ora per vulgi ferar?
Dic monita belli. Mor. *Jussa non segnis gere*
Nec tu Tonantem, spectra nec Superûm time.
Religio martem nescit, ignavos timor
Etiam Deorum gignit, et bellis procul
Educat inertes. Miles haud aliud colat
Quam tela, Numen. Dextra sit forti Deus.
Ba. *Nullumne virtus Numen in castris vocet?*
Mor. *Cum pejerandum, funde terribili Deos*
Juratus ore. Numen assidua sonet
In voce, furias testis irarum vomat.
Jurare parcus, miles haud unquam fuit.
Hinc in duella pronus, ut quemque audies
Praelia timentem, pectoris fracti virum,
Nec *laudis avidum; posce certamen, locum*
Horamque pugnae statue. Si manum neget
Glomerare ferro, victor è campo redi,
Grandique palmam voce victricem cane.
Sin te quis animo primus audaci vocet
Ad arma: dexter age[1] *certamen fuge.*
Sequester adsit; Regis imperium vetet,
Si castra ductor agmine soluto loces,
Spolia colonos. Quidquid in penu latet,
Flavescit agris, errat in campis, rape.
In aes libido proxima injiciat manus.
Excute crumenas. Esse si nummos negent,
Ne crede caecis aurei scrobibus latent.
Minare flammas: prodet occultos timor.
Has assequutus pauperum è rastris opes,
Fruere paratis. Rutilet in gemmis manus;
Humeri sub ostro. Luxus egregium decet
Martis clientem. Mox in obscenas rue
Furias. Gradivum mulcet horrentem Venus

[1] Exit Theophilus.

[1] [?]

Seu nupta, seu vestalis: ex aequo rape.
Vbique prostat Helena, nisi desit Paris,
Cum poscet aera miles impensi diu
Pretium laboris; Ire praedatum jube,
Nummosque raptu cogere. Viator suam,
Suam Colonus pendat armato stipem.
Tu, si quid auri Caesar interea paret
Dandum catervis, avidus in bursam trahe.
Basilius: *Istamne pressit Hector, aut Ajax viam?*
Hoc iter Achilli? Mor.: *Prisca memorasti nimis.*
Nunc alia virtus: Alius armorum tenor.
Bellona priscis vulnera et crudas necés,
Durique Martis castra, praeterea nihil
Peperit Noverca. Mollius belli Duces
Hodierna tractat. Sanguis in coccum migrat,
Chalybs in aurum. Torquibus plagae nitent;
Gemmis cicatrix. Meta bellorum, domus
Opibus onusta, largus in messes ager.
Emptumque rapto stemma, familiae decus.
Bas.: Hos et Morocchus [Seorsum ad Spectatores] inter Heroas nitet,
Ceu mixtus apibus fucus, agnavum pecus.

Actus IV.

Scena I.

Condemnatur Balbus, ut comburatur vivus, Theophilo frustra deprecante.

Scena II.

Leo hortatu Imperatricis per Internuncium disuadentis, ne Christi nascentis pervigilium sanguine fundendo violet: Balbi supplicium differt.

Scena III.

Theophilus patrem, quem caesum existimat, deplorat.

Wiederum eine Musikscene: „Hic fidibus et voce canit Philodus, donec obdormiscat Theophilus“.

Actus V.

Scena I.

Leo ministris exterritus, multa de nocte Balbi custodiam explorat, ac sopitis custodibus mortem minatur. Balbus cum Papia custodiae Praefecto conspirat.

Scena II.

Milites Duo, Papias, Balbus.

Scena III.

Balbi Oratio ad fortunam.

Scena IV.

Leo ante aras, dum officio divino interest, occiditur. Balbus Imperator sublectus, Leonis filios perpetuo exilio mulctat. —

Das Schlußbild sagt: „Leonis cadaver in forum raptatur“.

Der „Leo Armenius“ hat seines Stoffes wegen für die deutsche Litteraturgeschichte besonderes Interesse: das erste Drama des bedeutendsten deutschen Dramatikers des 17. Jahrhunderts — Andreas Gryphius — behandelt denselben Vorwurf unter dem Titel: „Leo Armenius — oder Fürsten-Mord.“ Andreas Gryphius begegnet sich wiederholt mit Jesuitenstücken in der Stoffwahl, auch in der Technik zeigt sich manche Ähnlichkeit, nur daß er fester an dem klassischen Codex der drei Einheiten hält. Geistererscheinungen, Zauberer, Verwendung magischer Elemente, Einführung allegorischer Figuren, Anwendung von Chören, freilich alles Momente, welche er auch bei den Holländern lernen konnte, kommen bei ihm nicht selten vor. Auch die allgemeine Tendenz seiner Tragödien gemahnt an die Jesuitenkomödie. In der Vorrede zur Ausgabe seiner „Freuden- und Trauerspiele“ vom Jahre

1658[1] kündigt er als die Absicht seiner Stücke an: „dir die Vergänglichkeit Menschlicher Sachen in gegenwertigem | und etlich folgenden Trauerspielen vorzustellen." Er ist der lateinischen Jesuiten-Litteratur und einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft Jesu auf seiner Reise durch Frankreich und Italien persönlich näher gekommen. Vor der Ausarbeitung des „Karl Stuart" übersetzte er „Die heilige Felicitas"[2] des französischen Jesuiten Nikolaus Caussinus; sein zweites Drama „Katharina von Georgien" ist ein Märtyrerstück, welches er „als Beispiel unaussprechlicher Beständigkeit" vorführen will. Auch sonst kennt er die Jesuiten-Litteratur und erfährt Anregung von derselben, wie er in den Anmerkungen zur „Katharina" rühmend der „Poemata" des „Ludovicus Cellotius S. J. gedenkt. Der „Leo Armenius" ist während des Straßburger Aufenthaltes unseres Dichters 1646 vollendet worden; im Anfang desselben Jahres war er nach Rom gekommen, wo er in dem Topographen P. Athanasius Kircher den vertrautesten Führer durch die Wunderwerke der ewigen Stadt fand.[3] Unser „Leo Armenius" war 1645 „per ferias Bacchanales" zum ersten Male im „Collegium Anglorum" aufgeführt worden, wurde daselbst wiederholt gegeben, war also anfangs 1646 gewiß noch auf dem Repertoire. Gryphius weist in der Vorrede auf Cedrenus und Zonaras, aus deren byzan-

---

[1] Vgl. Andreae Gryphii Freuden und Trauerspiele auch Oden und Sonette sampt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel. — Breßlau In Verlegung Johann Lischken und Veit Jacob Treschers Buchh. MDC. LVIII. — Die Widmung von Freistadt 1. Januarij dieses MDC. LVII. — Mir liegt ein Exemplar vor mit der Inskription: P. Francisci de la Croix p. N. C. 1690. Das Titelbild: Der Tod mit dem Stundenglas und einer Fackel — im Hintergrund Grabdenkmäler — auf dem Boden im Vordergrund Kronen, Bischofmützen, Scepter, Geschmeide u. s. w. — erinnert mich an das Titelbild einer Ausgabe der „Comoediae sacrae" des Nikolaus Caussinus, welche ich besitze.

[2] 1658 auf dem Elisabethanum zu Breslau aufgeführt. Vgl. H. Palm, Andr. Gryphius, „Das verliebte Gespenst" u. s. w. Breslau 1855. Einl. S. 6, Anm. 3.

[3] Vgl. D. D. des 17. Jahrhdt. u. s. w. von K. Goedeke und Julius Tittmann, 4. B. S. XXI. f. S. XXIII.

tinischen Geschichten auch die Jesuiten gerne schöpften, als auf seine Quellen hin: ich denke also, Anregung von Seite des Jesuitendramas auf das Werk unseres Dichters wäre nicht unmöglich. Diese Andeutung möge vorderhand genügen, da mir der Raum weitere Ausführung nicht erlaubt. —

Register.[1]

[1] Das Register ist so angelegt, daß auch die Hauptstoffe ersichtlich sind.

Druckfehler und Bemerkungen.

Beim Abdruck von Stellen habe ich mich genau an den vorliegenden Druck gehalten und nur zweifellos Falsches stillschweigend gebessert. Manche Stellen hätten eingehendere philologische Auseinandersetzungen verlangt, welche natürlich weder der Zweck der „Theatergeschichtlichen Forschungen“, noch die Absicht vorliegender Arbeit gestattete. Auf einiges sei hier, unter Verweisung auf einzelne Druckfehler, aufmerksam gemacht. Einige Stellen scheinen korrumpiert zu sein — so z. B.

der Hymnus f. 52 daselbst Z. 4 jedenfalls aurea f. auream (vielleicht antea?). Nach „nitoribus“ gehört Punkt. Z. 8: Tegens, wohl te gens (?). — Auf weitere Konjecturen kann ich mich hier nicht einlassen.

S. 63: nach „expires“ Punkt; ebenso Z. 6 v. o. nach „mero“.

S. 63, Z. 7 v. o.: se (?), te (?).

S. 64, Z. 18 v. o.: per que, perque; Z. 19 v. u.: cavebo, cavabo (?).

S. 64, Z. 7 v. u.: Largite, largita.

S. 67, Z. 5, 6, 7 bietet die Interpunktion Schwierigkeit.

S. 98, Z. 9 v. u.: noctis insomnes mora; insomnis (?) oder mora (?)

S. 99, Z. 5 v. o.: spinas = supinas.

S. 100, Z. 15 v. o.: gregrem = gregem.

S. 101, Z. 13 v. u.: ferma, forma (?), firma (?).

S. 102, Z. 9 v. o.: Punkt nach „modos“ weg; Z. 16 v. o.: Romam, Romani (?); Z. 21 v. u.: effinxit Punkt weg.

S. 103, Z. 9 v. o.: praeperat, praeparat.

S. 107, Z. 15 und 16 v. o.: Cerebrum = Cerberum; adamentem = adamantem (zweimal).

S. 111, Z. 3 v. o.: influctus (inflexus? inflictus?) — Dies genüge vorderhand.

Zum Schlusse sage ich meinem verehrten Kollegen Professor A. Filipsky besten Dank für seine Beihülfe bei der Korrektur.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Jena.

V.

Paul Harms: Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.

Hamburg und **Leipzig**

Verlag von Leopold Voß

1892.

Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.

Von

Dr. Paul Harms.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1892.



Meiner Mutter.

Inhalt.

I.

Das Fortunatus-Drama in der Sammlung Englischer Komödien und Tragödien von 1620.

In der zweiten Hälfte des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts bestanden eigentümliche litterarische Wechselbeziehungen zwischen England und Deutschland. Erzeugnisse des deutschen Büchermarktes wanderten massenhaft nach England, wo sie zum Teil den dramatischen Dichtern willkommenen Stoff zur Bearbeitung boten. Als dann die englischen Komödianten ihre Wanderzüge auf den Kontinent antraten, brachten sie einzelne dieser Stoffe in ihrer neuen Gestaltung nach Deutschland zurück. So führten sie die Dramatisierung des deutschen Volksbuches vom Doktor Faust ein, und an ihre Aufführungen knüpft sich eine lange Kette von dramatischen Gestaltungen des Stoffes, welche in Goethes Drama ihren Höhepunkt erreicht. Neben dieser läuft parallell eine zweite Reihe von Dramen, deren letzte Quelle gleichfalls ein deutsches Volksbuch ist. Kurz nach Marlowes Faust wurde in England die Geschichte vom Fortunatus auf die Bühne gebracht. Auch diese Dramatisierung wanderte mit den Komödianten nach Deutschland und auch sie gab den Anstoß zu einer Reihe dramatischer Erzeugnisse, welche nicht lange nach dem Erscheinen des ersten Teiles von Goethes Faust gleichfalls ihre zweite, freilich bescheidenere Höhe erreichte: durch die Bearbeitung Ludwig Tiecks. Ein Glied in der Kette von Wechselbeziehungen, welche diese zweite Reihe darstellt, soll zunächst Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein: das Verhältnis des ältesten gedruckten Fortunatus-Dramas des 17. Jahrhunderts zu seinen englischen Quellen.

Es lassen sich drei dramatische Bearbeitungen des Volksbuches vom Fortunatus nachweisen, welche auf englischem Boden entstanden sind:[1]

a) First part of Fortunatus, aufgeführt im Februar 1596.

b) Comedy of Olde Fortunatus von Thomas Decker, beendet im November 1599 (D_1).

c) Die Bearbeitung von D_1 für die Aufführung bei Hofe, Weihnachten 1599, vom Verfasser selbst, gedruckt im Jahre 1600 (D_2).[2]

Von a) kennen wir nichts mehr als den Titel, auch D_1 ist uns nicht erhalten, läßt sich aber mit ziemlicher Sicherheit aus D_2 konstruieren.[3] D_1 wurde nämlich dadurch hoffähig gemacht, daß der Verfasser dem Stücke einen besonderen Prolog voraus- und einen Epilog nachschickte und daß er die Allegorien „Vice" und „Vertue" hinzufügte, welche in drei Scenen neben der Fortuna auftreten. Die Neuerungen, welche in 14 Tagen fertig gestellt waren, hatten nur den Zweck, den Weihrauch der Schmeichelei in dicken Wolken vor der Königin aufsteigen zu lassen; daß die Einheit der Handlung dabei in die Brüche ging, war Nebensache. Aber eben dieser Umstand macht es wahrscheinlich, daß in D_1 die Allegorien nicht ihr Unwesen trieben. Wenn man nämlich die sehr schlecht gezeichneten Figuren der Tugend und des Lasters streicht, so bleibt ein einheitlich komponiertes Drama übrig, in welchem die ganz vortrefflich gezeichnete Figur der Fortuna bis ans Ende eine beherschende Rolle spielt. Denn der Einwand, welchen Ward dem Dichter macht:[4] „As the author seems so strongly impressed by the moral of his story, he should not have allowed the vertuous as well as the vicious son of Fortunatus to come to grieve", ist durchaus unbegründet. Ampedo ist gar nicht tugendhaft, er ist einer von den Indifferenten, die Dante nur

---

[1] Herford, Studies in the literary relations of England and Germany in the XVIth century. (Cambridge 1886.) S. 210 f.

[2] The dramatic works of Thomas Dekker. (London 1873.) Bd. 1.

[3] Herford S. 211 ff.

[4] Ward, A history of English dramatic literature to the death of Queen Anne. Bd. II S. 4.

bis in den Vorhof der Hölle gelangen läßt. Er weiß von den Gaben des Glückes gar keinen Gebrauch zu machen, der Bruder nur einen eigennützigen; so werden sie beide Narren des Glückes, und Fortuna triumphiert mit Recht über beide. — Aber die Tugend? — Wollte man unberücksichtigt lassen, daß die allegorische Tugend auf der Bühne schließlich zu Gunsten der inkorporierten Tugend im Zuschauerraum abdankt, so könnte man im Zweifel sein, wer die Narrenkappe mit größerem Recht trüge, ob diese „Tugend“ oder der Dichter. Die Kürze der Zeit, welche ihm zu Gebote stand, ist aber eine hinreichende Erklärung dafür, daß diese Huldigungsscenen nur gewaltsam in das Stück hineingezwängt und nicht organisch hineingearbeitet sind.[1]

1.

Das deutsche Fortunatus-Drama von 1620 und Deckers „Olde Fortunatus“.

Auf eine dieser drei englischen Bearbeitungen geht das deutsche Stück in der Sammlung englischer Komödien und Tragödien von 1620 zurück, die „Comödia von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein, darinnen erstlich drei verstorbenen Seelen als Geister, darnach die Tugend und Schande eingeführet werden.“ (E)[2]

Tieck hat behauptet, jenes ältere Stück (a) sei die Quelle von E.[3] Begründung einer Behauptung war wohl nicht die stärkste

---

[1] Sie ist zugleich ein Beweis, daß Tittmanns Angabe, D_1 sei als „First part of F.“ bezeichnet gewesen, auf einem Irrtum beruht.

[2] Abgedruckt bei Tittmann, Die Schauspiele d. engl. Komödianten (Leipzig 1880), S. 75—128, und danach hier citiert.

[3] Tieck, Deutsches Theater I, S. XXVI: „Diese Bearbeitung (Deckers) haben die alten deutschen Schauspieler nicht gekannt, weil sie sonst manches benutzt haben würden“, — was sie ja auch gethan haben.

Seite der Romantiker, am wenigsten Tiecks, und Gegengründe lassen sich hier allerdings anführen. Die beiden Grafen, welche den Andolosia ermorden, erhalten in E auch den Hörnerschmuck, ein Motiv, welches das Volksbuch (V)[1] nicht kennt. Da nun a) nur den ersten Teil der Geschichte bearbeitete, so kann E diesen Zug nur von Decker entlehnt haben. Bei welcher von den beiden Deckerschen Fassungen die Entlehnung gemacht wurde, sagt schon der Titel: Tugend und Laster können nur aus D_2 stammen. Ja, in die Rede der Tugend ist sogar eine Wendung übergegangen, welche nur in D_2 Sinn hat, da sie eine Schmeichelei für die Königin enthält. „Vertue" antwortet bei ihrem ersten Auftreten auf die höhnische Bemerkung der Fortuna:

> All the world hates thee

mit den Worten (S. 107):

> Wisdome I know, has with her blessed wings
> Fled to some bosome: if I met that brest,
> There ile erect my temple and there rest.

Das thut sie denn auch, in der letzten Scene, aus Mangel an einer geeigneten Persönlichkeit im Stück selbst. In der entsprechenden Scene des deutschen Stückes sagt die Tugend:

> Ja, lache nur immerhin, Schande und Laster; ich habe gleich unter tausenden noch einen, so meine Früchte liebet (Tittmann S. 99).

Vielleicht bezog der deutsche Bearbeiter dies auf Ampedo, den er, weil er beständig Moral predigt, für tugendhaft nimmt. Da aber Ampedo auch zu Grunde geht, so wäre es nicht eben sinnreich, daß die Tugend sich triumphierend auf ihn bezöge, und man wird die deutsche Phrase für einen bloß mechanischen Nachklang der englischen halten müssen, welche der Bearbeiter nicht verstand, aber doch im Gedächtnis behielt.

Auf die beiden vereinzelten Thatsachen, welche ich hier hervorgehoben habe, kann man noch nicht die Behauptung gründen, daß E im ganzen auf D_2 beruhe. Es kommt aber der Umstand hinzu, daß sich eine durchgehende Übereinstimmung, sowohl in der Anlage des Stückes, wie in hervorspringenden Einzelheiten, zwischen

---

[1] Über seine Textüberlieferung, vgl. S. 19 f.

E und D_2 nachweisen läßt. Anderseits stößt man in E auf so manche unbegründete und ungeschickte Abweichungen von D_2, daß es mehr als zweifelhaft erscheint, ob dem Verfasser von E das englische Original im Druck vorgelegen habe.

Decker hat mit geschickter Hand die interessantesten Abenteuer aus V herausgegriffen und in fünf Abschnitten vereinigt:

1) Fortunatus gewinnt den Beutel.

2) Er gewinnt den Wunschhut und — abweichend von V — stirbt unmittelbar hinterher.

3) Andolosia verliert den Beutel an Agrippina.

4) Er gewinnt den Beutel zurück, verliert ihn zusamt dem Hut und entdeckt ein Mittel, Hörner wachsen zu lassen, und ein anderes, sie wieder zu vertreiben.

5) Mit Hülfe dieser Mittel gewinnt er Hut und Beutel zurück, wird aber von zwei Grafen aus Geldgier und — abweichend von V — Rachsucht wegen des Hörnerschmuckes, durch den er sie dem Spotte preisgegeben hat, ermordet.

In enger Anlehnung an diesen Deckerschen Plan sind die fünf Akte von E gebaut. — Auch die ganze Behandlungsweise Deckers ist eine selbständige. V erläutert, von gelegentlichen Anmerkungen abgesehen,[1] durch einfache Erzählung von Thatsachen die Moral, daß Reichtum aus der Hand des launischen Glückes eine gefährliche Gabe ist. Es erreicht mit rein menschlichen und anspruchslosen Mitteln eine sichere tragische Wirkung, indem es den Untergang eines Herrn schildert, welcher die Tugend der „milte“ in hervorragendem Maße besitzt. Das englische Drama verlegt die Moral in die Charaktere, indem es ihnen eine Schuld gegen ihre Mitmenschen aufbürdet. Der eine Bruder, ein leichtsinniger Lebemann, benutzt den Reichtum zur Befriedigung seiner Launen; der andere, ein pessimistischer Pedant, möchte das ihm anvertraute Pfund am liebsten vergraben. Einheitliche Charaktere sucht man, wie zu erwarten, im deutschen Drama vergebens, — „die Personen bewegen sich wie Holzpuppen“[2] — aber die Spuren der veränderten

[1] Vgl. Herford S. 20? f.

[2] Zacher, Fortunatus, in Ersch und Grubers Encyklopädie, I. S[ektion].

Auffassung Deckers sind in rohen Versuchen zur Charakteristik deutlich erkennbar. Die Brüder sind als moralische Gegensätze gedacht, und zwar, da dem Bearbeiter andere Gegensätze im Gebiete des Sittlichen wohl nicht geläufig waren, als tugendhaft und gottlos. Der tugendhafte ist natürlich der Pedant (vgl. Ward a. a. O.); er bewahrt seinen Charakter, wenn man einen stets wiederkehrenden Inhalt der Rede so nennen darf, bis ans Ende. Der andere ist nicht so einheitlich — im Stile des verlorenen Sohnes etwa — geraten. Die nahen Beziehungen, welche E zum deutschen Volksbuche hat, bringen den ursprünglichen Charakter zum Durchbruch, und der gottlose Verschwender löst den geachteten ritterlichen Herrn nur von Zeit zu Zeit ab.

Decker hat die Zahl der Personen, welche in den von ihm benutzten Abschnitten von V auftreten, nach einer Seite hin vermindert, nach der anderen vermehrt. Er hat die Rolle des Waldbruders auf die Fortuna übertragen und die drei Personen des Königs von Cypern, des Königs und der Königin von England in der einen des Königs von England aufgehen lassen. Beide Kürzungen macht sich E zu eigen, begeht aber die Ungeschicklichkeit, in der letzten Scene, in welcher der König die Mörder Andolosias bestraft, den Schauplatz nach Cypern zu verlegen.[1] — Von den Erweiterungen wurde der Allegorien von Tugend und Laster schon gedacht. D_2 umgiebt zudem den König und seine Tochter mit einem in lebhaften Farben geschilderten Hofstaat. Diesen beschränkt E auf das Notwendigste, auf die beiden Grafen, welche den Andolosia ermorden. Die Kürzung sieht ganz darnach aus, als sei sie das Werk einer Bühnenpraxis, welche mit einem nicht sehr umfangreichen Personal zu rechnen hatte und alles, was sich als minder zugkräftig erwies, unbedenklich strich.

Auffallender ist eine andere Abweichung von D_2, welche sich im Personenstand des deutschen Dramas vorfindet. Der Diener „Shaddow", die lustige Person des englischen Stückes, ist als

---

46. Teil, S. 478—487, wo am Schluß der dramatischen Bearbeitungen kurz gedacht wird.

[1] Tittmann S. XXXIX.

solche in E nicht vertreten. Daraus scheint mir zunächst zu folgen, daß das Drama, welches die englischen Komödianten auf ihrem Repertoire hatten,[1] mit E nicht identisch war. Denn daß in dem lebendigen Drama allemal da, wo in E steht: „Allhier agiret Pickelhäring,“ eine komische Zwischenhandlung eingefügt worden wäre, welche mit dem Stücke ganz und gar nichts zu thun hat, das scheint mir nicht glaublich. Die Komödien von „Jemand und Niemand“ und „Von der Königin Esther“[2] enthalten ausgeführte Rollen des Pickelhärings; in der ersteren hat die komische Handlung mit der Haupthandlung gar nichts zu thun, in der letzteren ist sie ganz geschickt zu derselben in Beziehung gesetzt. In beiden aber sind die komischen Partien nach Möglichkeit von den ernsten gesondert und an den Schluß der Akte verlegt. In Übereinstimmung mit dieser Praxis verweist E im 1. und 2. Akte den Pickelhäring an den Schluß des Aufzuges. Daß aber die Handlung des 3. Aktes, wie E verzeichnet, dreimal durch den Pickelhäring unterbrochen worden sei, ist nicht wahrscheinlich. Für das erste und zweite Mal mag es noch angehen, für das dritte nicht. Die englischen Komödianten studierten die Wirkung, welche ihr Spiel auf das Publikum ausübte, sicherlich genau, und sie werden wohl kaum in dem Augenblick, wo die Spannung den höchsten Grad erreicht hatte, durch ein unorganisches Zwischenspiel sich um den Effekt gebracht haben. Wenn also an dieser Stelle — nämlich zwischen den beiden Scenen, wo Agrippina den Anschlag auf Andolosias Beutel mit ihrem Vater überlegt, und wo sie diesen Anschlag ins Werk setzt[3] — eine komische Person auftrat, so gehörte dieselbe jedenfalls zu den Personen der Haupthandlung. Es wird denn wohl kein anderer gewesen sein als Shaddow. — Übrigens hat seine Rolle auch in E Spuren hinterlassen. Der spöttische Ausruf:

Pips fine, fine apples of Tamasco, (S. 166)

mit welchem er die beiden Edelleute empfängt, ist in E dem „Diener“

---

[1] Älteste nachgewiesene Aufführung: Graz 1608; vgl. Creizenach: Die Schauspiele der engl. Komödianten S. XXVII.

[2] Beide abgedruckt bei Tittmann.

[3] Tittmann S. 94.

in den Mund gelegt, zu dessen farbloser Natur er nicht recht stimmt:

Gnädiger Herr, wen sehen wir da? Es seind die beiden Herrn, den wir am nächsten zu Lunden Aepfel verkauften, und zwar der eine hat noch Hörner Aepfelchen von Damasco, Aepfelchen![1] (S. 120.)

Freilich, auch darin kommt die Figur des Dieners mit Shaddow überein, daß er gemeinsam mit seinem Herrn die Äpfel feilbietet. Aber bei Decker ist diese Scene komisch gehalten und Shaddows Auftreten dadurch hinlänglich gerechtfertigt; in E verläuft sie geschäftsmäßig trocken, und der Diener ist dabei ganz überflüssig. Man muß annehmen, daß der Autor ihn auftreten ließ, nur, weil er sich erinnerte, es so gesehen zu haben. Dafür spricht noch eine andere Stelle. Nachdem Agrippina dem Andolosia den Glücksbeutel gestohlen hat, kommt Shaddow zu seinem Herrn, um Geld zu holen. Dadurch entdeckt Andolosia seinen Verlust und bricht in leidenschaftliche Verwünschungen aus. Shaddow unterbricht ihn mit der trockenen Frage:

What shall I doe with this ten pound, Sir? (S. 141.)

und erhält die Antwort:

Goe buy with it a chaine and hang thyselfe. (S. 142.)

An der entsprechenden Stelle des deutschen Dramas teilt Andolosia den Rest seines Vermögens mit dem Diener und antwortet auf dessen Frage, was er damit machen solle,: „O, machen? Kauf mir und dir einen Strick, damit wollen wir uns beide erhenken."[2] Die Antwort in D_2 ist der verzweifelten Stimmung des Antwortenden durchaus angemessen; daß aber in E Andolosia seine Fürsorge auch auf den Diener ausdehnt, ist ungereimt. Wozu teilt er dann noch mit ihm? Daß die Ungereimtheit beabsichtigt sei, um die Stimmung zu charakterisieren, kann man auch nicht wohl annehmen. Alle Personen der Sammlung von 1620 liefern auch in der höchsten Erregung eine ganz nüchterne Beschreibung ihres Gemütszustandes. So bleibt nur die Annahme, daß der deutsche Bearbeiter ein Stück aufführen sah, in welchem die Deckersche Phrase vorkam, und daß er sie aus der Erinnerung in entstellter Form niederschrieb. Jener andere Aus-

[1] Tittmann S. 120. — [2] Ebenda, S. 96.

ruf: „Aepfelchen von Damasco“, läßt dann weiter vermuten, daß in diesem Stücke die Rolle des Dieners eine komische war. Aus ihr wären die drei Momente, wo sie einigermaßen in die Handlung eingreift, dem Bearbeiter im Gedächtnis haften geblieben; den Rest hätte er vergessen, oder — durch die Bemerkung „Allhier agirt Pickelhäring“ ersetzt. In der That, diese Bemerkungen fallen allemal an eine Stelle, wo in D_2 Shaddow agiert. Am Schlusse des I. Aktes ersetzt die Notiz eine Scene von D_2, in welcher die Söhne des Fortunat mit Shaddow über den Hunger philosophieren. Am Schlusse des II. Aktes wird des Fortunatus Leiche nicht von der Fortuna entführt, sondern von den Söhnen ins Haus getragen. Dadurch ist die Scene von D_2 ausgefallen, wo der nach einem Arzte geschickte Shaddow zurückkehrt und seine Herren eingeschlafen findet. Diese Scene hat in ihrem Fortgange auch den Stoff geliefert zu Scene III_1. Daher mag es gekommen sein, daß auch nach dieser Scene Pickelhäring auftreten soll. Außerdem soll er im III. Akte noch erscheinen nach einer Scene und vor einer anderen, welche in E getrennt sind, in D_2 aber unmittelbar aneinander stoßen. Es ist die bereits erwähnte Stelle, wo Shaddow seinen Herrn um Geld bittet, was in E der „Diener“ thut. Im IV. Akte agiert Pickelhäring nicht; auch Shaddow tritt in den entsprechenden Partien von D_2 nicht auf. Ebensowenig erscheint der Pickelhäring im V. Akte, aber die Rolle des Dieners erhält zum Schlusse einen dem Shaddow entlehnten komischen Zug. Es scheint nach alledem, daß der Pickelhäring und der Diener beide auf eine komische Person zurückzuführen sind, welche der Bearbeiter auf der Bühne gesehen hat. Ihre Späße und Improvisationen vergaß er und notierte einfach an der Stelle, wo er sie gehört zu haben glaubte, ein Auftreten des Pickelhärings. Diejenigen ihrer Reden, welche für die Handlung von Bedeutung sind, behielt er und fügte sie als Rolle des Dieners seinem Stücke ein. Darf man nun das, was hier von einem Teile gesagt ist, auch auf das Ganze anwenden? Darf man sich das ganze Stück so entstanden denken: daß englische Komödianten in Deutschland ein Stück aufführten, welches sie sich aus D_2 zurechtgestutzt hatten; daß der Verfasser von E einer ihrer Aufführungen beiwohnte und nachher versuchte, das gespielte Drama,

so gut es gehen wollte, aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren? Oder muß man annehmen, daß ihm auch schriftliche Aufzeichnungen zur Hand waren, etwa ein Druck von D_2, oder Rollenbücher der Komödianten, wie Tittmann vermutet?[1] Um diese Fragen zu entscheiden, ist es notwendig, die einzelnen Scenen von E mit den entsprechenden von D_2 zu vergleichen.

Der I. Akt lehnt sich in seinem ganzen Verlaufe eng an D_2 an; aber man stößt hier so wenig wie in den übrigen auf irgend eine Wendung der Sprache, welche Herkunft aus dem englischen Originale verriete. Und doch ist der größte Teil der Einzelheiten aus D_2 entnommen, aber nicht eine ist darunter, welche nicht abgeschwächt oder verzerrt wäre. Die scherzhafte Neckerei mit dem Echo ist in einen ernstlichen Irrtum des Fortunatus verwandelt. Fortuna begabt ihn mit dem Beutel nicht aus einer Laune, um die vier Könige zu verhöhnen, sondern aus Mitleid, und den Königen wirft sie vor, daß sie ihre Gaben mißbraucht und ihr Unglück selbst verschuldet hätten. Bei Decker sagt sie:

How sweete your howlings rellish in mine eares! (S. 92.)

Ganz sonderbar ist es, wenn sie zu Fortunatus, der um Reichtum gebeten hat, sagt:

Es ist mir gleich, aber du alber Narr, kuntestu nicht Weisheit für Reichthum wählen?[2]

Darin scheinen die Deckerschen Verse aufzutauchen:

> Farewell, vaine covetous foole, *thou wilt repent*,
> That for the love of drosse thou hast despised
> Wisdomes diuine embrace. (S. 96.)

In dem Drama der Komödianten wird auch die Fortuna ihrem Originale noch ziemlich ähnlich gewesen sein. Aber eine Fortuna, welche für Menschenthorheit und Menschenelend nur dasselbe verächtliche Lächeln hat, überstieg die Fassungskraft des Bearbeiters, und so macht er aus der furchtbaren Göttin eine gutmütig scheltende Alte. Sehr verblaßt sind auch die drei Geister, welche aus den vier Königen Deckers entstanden sind. In D_2 werden sie namhaft gemacht, in E nennt sich nur der eine einen König von Hispania.

---

[1] Vgl. Tittmann S. XXXIX. — [2] Tittmann S. 80.

Ihre Reden[1] sind inhaltlich gleich, jede besteht aus einer Klage über erduldetes Mißgeschick, einer Warnung an Fortunatus und einem Fluch auf die Fortuna, alles Reminiscenzen an Decker. „Accursed Queene of chaunce" wird dort die Fortuna angeredet. Die Komödianten, Liebhaber von Kraftstellen, verwandelten das wahrscheinlich in eine wortreiche Verfluchung.

Und thue dich derhalben gänzlich verfluchen,

schließt jeder der drei Geister in E seine Rede. Das ist aber kein Fluch, sondern eine Inhaltsangabe dessen, was hier geredet werden soll. Derartige Wendungen trifft man in Menge in der Sammlung von 1620. Nun ist es ganz wohl denkbar, daß die Rollenbücher der Komödianten stellenweise nichts anderes enthielten als Inhaltsangaben. Das Extemporieren war nicht nur Sache der komischen Person, und häufig wiederkehrende Teile von Rollen dürften rasch zu stehenden Formeln erstarrt sein.[2] Begrüßung und Abschied, Belohnung, Dank und Verfluchung, das wird derselbe Schauspieler oft mit ziemlich denselben Worten in verschiedenen Rollen ausgedrückt haben. Es könnte also wohl sein, daß für die drei Geister ein einziges Rollenbuch benutzt wurde, dessen Inhalt in einer kurz skizzierten Rede bestand, welche in die Worte auslief:

und verfluchet die Fortunam.

Wenn der Bearbeiter eine derartige Aufzeichnung für eine Nebenrolle benutzen konnte, so stand ihm höchst wahrscheinlich auch die Hauptrolle, die des Fortunatus, zu Gebote. Und wenn er aus dieser irgend etwas Ausführliches entnehmen konnte, so war es die Wahl des Fortunatus. Die moralischen Betrachtungen über die sechs verschiedenen Gaben des Glückes ließen sich nicht wohl dem Vorrat stehender Formeln entnehmen und blieben eben darum auch nicht der eigenen Ausführung des Schauspielers überlassen. Aus wörtlichen Übereinstimmungen möchte man vielmehr schließen, daß die betreffende Stelle[3] von E in gerader Tradition über die Komödianten auf Decker zurückführt. Zur Weisheit bemerkt Fortunatus:

---

[1] Tittmann S. 79.
[2] Vgl. Creizenach S. LXXXVII.
[3] Tittmann S. 78 f.

Erstlich Weisheit, ja Weisheit, du bist die edelste Tugend, aber wie wird jetziger Zeit Weisheit geachtet? Nämlich für Narrheit.

Ein recht trivialer Grund. Der englische Fortunat sagt:

This age thinks better of a *gilded* foole,
Then of a threedbare Saint in wisdomes schoole. (S. 95.)

Eine Anmerkung von allgemeiner Gültigkeit, nur als persönliches Motiv verwerflich. Dieselbe scheint auch in der Betrachtung zum Reichtum nachzuklingen:

Jetziger Zeit gehet es also zu, daß wenn ein Mensch mit allen Tugenden geziert wäre und kein Geld hat, so ist doch alles vergebens.

Gegen die Stärke macht sich der deutsche Fortunat denselben Einwand wie der englische: sie ist kein Schutz gegen frühen Tod. Ebendasselbe bringt er gegen die Schönheit vor, in der seltsamen Form:

Ja, in den meisten Tragödiis findet man, wie erbärmlich und kläglich die schönsten Menschen ihr Leben haben enden müssen.

Diese Begründung sieht ganz darnach aus, als ob sie in einem Komödiantenkopfe aufgedämmert wäre. Deckers Fortunat hat hier das Bedenken:

That fairest cheeke has oftentimes a soule
Leaprous as sinne itself. (S. 96.)

Diesen Höhepunkt selbstrügerischer Sophistik als allgemein gültigen Satz auszusprechen, das wäre ganz im Sinne der oberflächlichen Moral gewesen, welche E an manchen Stellen vorträgt Daß der Bearbeiter gerade statt dieser Betrachtung eine ganz unsinnige aufnimmt, ist wohl der beste Beweis, daß er einen Druck von D_2 nicht benutzt hat. Gesundheit und langes Leben nicht zu wählen, dazu veranlaßt den deutschen Fortunat ein und dieselbe Erwägung: ohne Geld ist das eine wenig wert, das andere gar eine Plage; ähnlich argumentiert der englische. — Im ganzen also enthält die Stelle nichts wesentlich Neues, sie wiederholt die Gedanken des Engländers, aber entstellt, verflacht und in möglichst trockenem Tone. Ist diese Verschlechterung den Komödianten zur Last zu legen oder dem mangelhaften Gedächtnisse des Bearbeiters? Das läßt sich nicht entscheiden. Daß aber die Rede des Fortunatus, so wie sie E aufzeichnet, einem Rollenbuche nicht entnommen ist,

darauf läßt ein anderer Umstand mit ziemlicher Sicherheit schließen. In dem unbekannten Drama der Komödianten erschienen jedenfalls die Geister — abweichend von E und in Übereinstimmung mit D_2 — vor der Betrachtung, welche Fortunatus über die Gaben anstellt. Denn anderenfalls würden sie den Eindruck dieser Betrachtung verwischt und dieselbe überflüssig gemacht haben; auch warnen sie ja nicht vor einer besonderen Gabe, sondern vor den Gaben der Fortuna im allgemeinen. Dann wird aber auch Fortunatus den Reichtum an letzter Stelle genannt und ohne weitere Betrachtung um diesen gebeten haben, weil er an den fünf anderen Dingen etwas auszusetzen fand, der Reichtum ihm aber von vornherein im geheimen als das begehrenswerteste Geschenk vorschwebte. Das entspricht durchaus der Tendenz jener Dramen, die nackten Thatsachen in möglichst einfacher Reihe aufeinander folgen zu lassen, und so werden es auch die Rollenbücher verzeichnet haben. E dagegen nennt den Reichtum an zweiter Stelle. Das will an sich nicht viel sagen; aber die Reihenfolge, in welcher E die Gaben aufzählt, stimmt genau überein mit derjenigen, in welcher sie das Volksbuch nennt. D_2 behält diese Reihenfolge bei, setzt nur den Reichtum ans Ende und faßt Gesundheit und langes Leben, als ziemlich gleichwertig, zusammen. Der Bearbeiter besaß, wenigstens für diese Stelle, offenbar keine schriftlichen Aufzeichnungen außer dem Volksbuche. Aus diesem schrieb er — wie wir später sehen werden — die Reden seiner Personen, so weit es anging, wörtlich ab, so auch die Worte der Fortuna:

Unter diesen sechsen erwähle dir eins und bedenke dich nicht lange.

Er wußte nun, daß auf dem Theater Fortunatus wirklich eine kurze Überlegung anstellt, folglich läßt er ihn die sechs Dinge aufzählen, wie sie die Fortuna ihm vorgesagt hat, und fügt jedem eine Betrachtung bei, so gut er sich ihrer erinnert. Da er ein Mann von großen Geistesgaben nicht war, so geriet die Begründung etwas dürftig, und er mußte sich durch Wiederholung von Worten und Gedanken aushelfen. Mit seinen Geistern, deren er sich auch erinnerte, traf er dann, wie es unberufenen Bearbeitern zu gehen pflegt, natürlich gerade die Stelle, wo sie nicht hingehören.

Der 2. und 3. Akt folgen D_2 ziemlich genau im Gang der Handlung. Die wesentlichen Abweichungen, welche den Pickelhäring betreffen, wurden schon erwähnt. Bemerkenswert sind zwei Vorschriften für das „Orchester". Die Scene in Agrippinas Schlafgemach beginnt in D_2 als Pantomime mit musikalischer Begleitung:

Musicke sounding still. (S. 138.)

In E, wo das stumme Spiel mit ungeschickter Ausführlichkeit in Handlung umgesetzt ist, lautet die Anweisung:

Jetzt fangen sie an zu geigen.[1]

Und wenn Andolosia gewahr wird, daß die schlaue Agrippina ihn überlistet hat, ruft er aus:

Sirens cease to sing,
Your charmes have tane effect, for now I see
All your inchantments were to cosen me, (S. 141)

und in E.:

O ihr lieblichen Musikannten, höret auf mit Musiciren und Spielen, meine Seele ist betrübet bis in den Tod.[2]

Es ist begreiflich, daß der Bearbeiter sich recht wohl erinnert, bei welcher Stelle die Musik eingesetzt, und bei welcher sie aufgehört hatte.

Actus quartus beginnt mit jener einzigen Scene, in welcher Tugend und Laster auftreten. In D_2 erscheinen die Allegorien neben der Fortuna in drei Scenen. Die letzte derselben, welche in die Apotheose der Königin Elisabeth ausläuft, hat auf E IV$_1$ gar nicht eingewirkt; die erste hat das Motiv, die Pflanzung der Bäume, geliefert, und die zweite scheint zu den letzten Sätzen die Worte hergegeben zu haben. Diese lauten in D_2:

Vert.: Vice, who shall now be crowned with victorie?
Vice: Shee that triumphes at last, and that *must* I. (S. 151.)

Das Letztere sagt in E IV$_1$ die Tugend:[3]

Schande: ..... Aber ich thue dir schweren, mit Haß und Neid aufs äußerste dich zu verfolgen. Tugend: Du magst immerhin hassen, aber siehe zu, wer Victoriam davontragen wird.

---

[1] Tittmann S. 95 f. — [2] Tittmann S. 96.
[3] Tittmann S. 99.

Da nun im deutschen Stück die Tugend nicht einmal äußerlich triumphiert, das Stück aber ebensowenig die pessimistische Tendenz hat, den Triumph des Lasters vorzuführen, so muß man diese Rede der Tugend als einen mechanischen Nachklang der englischen Verse auffassen. Aber weil diese Verse verkehrt wiedergegeben werden, so können sie dem Bearbeiter nicht im Original bekannt geworden sein, sondern nur in der vermittelnden Überlieferung der Komödianten. — Wie waren die mit den drei Scenen ihrer Quelle verfahren? Vermutlich so: Die letzte strichen sie, weil die Huldigung an die Königin auf dem Kontinente sehr an Interesse verlor. Aus den beiden anderen Scenen schälten sie das Thatsächliche heraus und reihten es unmittelbar aneinander in der Folge, wie es dem zahlenden Publikum zu wissen notwendig war: Tugend und Laster pflanzen die Bäume; es erscheint Andolosia mit Agrippina, welche alsbald verschwindet; Andolosia kostet von der einen Frucht, und es wachsen ihm Hörner; es treten auf Fortuna mit Tugend und Laster, die Früchte der Tugend befreien ihn von den Hörnern, Fortuna giebt ihm gute Ratschläge und führt ihn aus dem Walde. Wenn die beiden Scenen so dicht aneinander gerückt waren, so ist es erklärlich, daß die ihnen entsprechende deutsche Worte aus beiden enthält. Diese Worte selbst widersprechen übrigens auch der Annahme, daß dem Bearbeiter irgendwelche Rollenbücher zur Verfügung gestanden hätten. Wenn diese eine leere Phrase, wie die letzten Worte der Tugend, enthielten, so verzeichneten sie sicherlich auch jene Wechselreden aus der ersten Dekerschen Scene, in welchen über die besonderen Eigenschaften der Äpfel Aufklärung gegeben wird.

Wie aber kommt es, daß der Bearbeiter in der Scene, wo Andolosia von seinen Hörnern befreit wird, nur die Fortuna und nicht noch einmal Tugend und Laster auftreten läßt? Man könnte sagen: er wird es bei den Komödianten nicht anders gesehen haben. Aber das glaube ich nicht. Die allegorischen Figuren waren ohne Zweifel so phantasievoll herausgeputzt, daß ein wiederholtes Auftreten den Wünschen des Publikums nur entgegenkam.[1] Aber was

---

[1] In der Komödie „Vom verlorenen Sohn" (bei Tittmann S. 45 ff.) treten „Hoffnung" und „Verzweiflung" zweimal auf.

Decker seinem Stücke nur gewaltsam eingefügt hatte, das fiel bei den Komödianten wahrscheinlich ganz aus dem Zusammenhange heraus, und als der Bearbeiter zu Hause die Geschichte rekonstruieren wollte, da konnte er wohl nicht mehr daraus klug werden, was Tugend und Laster und Fortuna mit Andolosias Schicksalen eigentlich zu thun hatten. Ein Gespräch, welches über den Dialog hinausgeht, ist seine Sache überhaupt nicht, und so ließ er nur die Fortuna auftreten, die doch in der Scene eine Hauptrolle spielt und für deren Handlungen und Reden der Einsiedler des Volksbuches ein bequemes Vorbild abgab.

Recht deutlich zeigt der V. Akt, daß der Verfasser seinen Stoff durchaus nicht beherrscht. In seiner ersten Rede erwähnt Andolosia „die zweene Grafen“[1], als ob sie längst bekannte Personen wären:

Wann dann nun die Prinzessin und die zweene Grafen gekauft haben, müssen wir uns alsobald von hinnen machen und andere Kleider anthun.

Der Verfasser weiß ja, daß die zwei Grafen Äpfel kaufen werden, Andolosia aber kann es unmöglich jetzt schon wissen, daß dies geschehen muß, um ihm selbst zu einem gewaltsamen Ende und der Tragödie zu einem rechtzeitigen Schluß zu verhelfen. Diese Stelle klingt so, als ob der Verfasser eine Begebenheit erzähle, die ihn so lebhaft beschäftigt, daß er auf seine Hörer gar keine Rücksicht nimmt und im Eifer Dinge vorausgreift, welche diese erst an einer späteren Stelle verstehen können. Auf Rechnung der erregten Phantasie des Erzählers kommt wohl auch der seltsame Umstand, daß die Grafen den Andolosia ermorden, trotzdem der eine noch Hörner trägt und recht wohl weiß, daß nur Andolosia ihn davon befreien kann. Die Entführung der Agrippina stimmt mit D_2 völlig überein, was nicht wunder nehmen darf. Wie Andolosia den König überlistet, das war ein Haupteffekt, an dem die Tradition nichts zu ändern fand und den gewiß jeder, der einer Vorstellung beigewohnt hatte, genau wiedererzählen konnte. In der Schlußscene tritt der englische König als Landesherr auf, trotzdem

[1] Tittmann S. 103.

sie in Cypern spielt.[1] Dieser V. Akt trägt durchaus das Gepräge, als sei er aus dem Gedächtnis rekonstruiert. Reicher an Handlung als irgend ein anderer, beanspruchte er die ganze Aufmerksamkeit des Bearbeiters für die Entwickelung der Begebenheiten. Darunter mußte die Ausführung des Einzelnen naturgemäß leiden. Schließlich scheint der Autor denn die Fäden ganz aus der Hand verloren zu haben und froh gewesen zu sein, als er sein „Finis" unter die saure Arbeit malen konnte.

2.

Das Fortunatus-Drama von 1620 und das Volksbuch.

Da sich in dem Verfasser von E ein Mann von mäßiger Durchschnittsbildung und geringem Geschick zu erkennen giebt, so wäre es sehr zu verwundern, wenn er sein Drama ohne irgendwelches schriftliche Hülfsmittel abgefaßt hätte. Denn E ist noch lange nicht das schlechteste Stück in der Sammlung der englischen Komödien. In der That, er hatte die beste Unterstützung, welche ein Mann von seinem Schlage finden konnte: die Quelle, aus welcher Decker geschöpft hatte. Aus dem Volksbuche entnahm Decker seinen Stoff und baute ihn nach eigenem, mit Rücksicht auf die Bühne entworfenen Plane auf. Dieser Plan wurde dem deutschen Bearbeiter ziemlich unverletzt überliefert, und aus dem Volksbuche entnahm er das Detail zur Ausführung, so weit und so wortgetreu, als es nur immer anging. Bevor wir auf diese Entlehnungen eingehn, dürfte eine Bemerkung über die verschiedenen Ausgaben des Volksbuches am Platze sein.

Nach Herford[2] zerfallen dieselben in zwei Klassen: die eine Textfamilie geht auf die ältesten bekannten Drucke, Augsburg 1509 und 1530, zurück; die andere auf die Ausgabe Frankfurt 1550.

---

[1] Tittmann S. XXXIX.
[2] A. a. O. S. 205₁.

Der wesentliche Unterschied beider ist der, daß die Augsburger Drucke reicheres Detail geben. Diese Scheidung ist, soweit ich habe vergleichen können, zutreffend. Ich muß bemerken, daß der Druck Augsburg 1609[1] — nach welchem ich citiere, wo nicht eine besondere Angabe beigefügt ist[2] — in die Frankfurter Textfamilie gehört. Als weiteren Vertreter dieser Familie ziehe ich, wo es geboten scheint, einen Magdeburger Druck,[3] „bey Johan Francken", heran, Vm; als Vertreter der Augsburger den ältesten Druck von 1509,[4] Va.

Der ganze erste Akt nun läßt sich in zwei Teile zerlegen, von denen der eine inhaltlich auf Decker, der andere inhaltlich und wörtlich auf V zurückgeht. Die Fortuna fällt dabei vollständig in zwei Charaktere auseinander: in dem einen Teile hat sie ein Interesse an der Wahl des Fortunatus, wenn auch ein anderes als bei Decker, — sie schilt, wo diese spottet; in dem anderen läßt sie den Fortunatus frei wählen und teilt ihm die gewünschte Gabe ohne Umstände zu.

In V Kap. 13 sagt die Fortuna: Fortunate, erschrick nicht, Ich bin Fortuna, und durch die einfliesung deß Himmels, der Sternen, und der Planeten, so seind mir verlyhen sechs Tugendt, die ich forthin verleihen mag, eine, zwo, mehr oder gar (!), nach der Stunden und regierungen der Planeten. Das ist. Weyßheit, Reichthumb, Sterke, Gesundtheit, Schöne und langes Leben. Da erwöhl dir eines undter den sechßten (!), und bedenck dich nicht

Die Parallelstellen aus den Reden der Fortuna in E lauten:[5]

Verschrick nicht, Fortunate, ich bin die Göttin Fortuna. . . . . . und solt wissen, daß durch die Einfließung des himlischen Gestirns und der Planeten, mir seind sechs Tugend verliehen, als nämlich: Weisheit, Reichthum, Stärke, Gesundheit, Schönheit, langes Leben. Unter diesen sechsen erwähle dir eins und bedenke dich nicht lange . . . . . . Aber du, Fortunate, sag eilends her, welches hastu

[1] Aus der Münchener Bibliothek.

[2] Leider war mir der Druck Frankfurt 1610 nicht zugänglich.

[3] Der Einband trägt unter zwei Bildern das Datum 1560. Der Druck scheint aber jünger zu sein. — Berliner Bibliothek.

[4] Am Schluß steht: „Zu trucken verordnet durch Johannßen heybler Appotegker, in der kayserlichen stat Augsburg in dem großen schießen, der mindern jarzal christi im neunden jar." — Göttinger Bibliothek.

[5] Tittmann S. 78, 79 f.

lang dann die stund des Glücks zu geben ist gar nahe verschinen.	erwählet aus meinen sechs Gaben? Denn umb ein gar wenig ist die Stunde deines Glücks verlaufen.

Zwischen beiden Aufforderungen, zu wählen, liegt in E die Betrachtung des Fortunat über die sechs guten Dinge und das Erscheinen der drei Geister.

Durch die Entlehnungen aus V hat der Dialog zwischen Fortuna und Fortunat eine Erweiterung erfahren, welche D_2 nicht enthält, aus dem einfachen Grunde, weil sie für das Drama überflüssiger Ballast ist. Ich setze die betreffenden Stellen hier nebeneinander:

In V sagt die Fortuna auf des Fortunatus Frage, wie er seinen Dank abstatten könne:	In E:[1]
Sintemal du so willig bist mir etwas zu widergelten, umb die gutthat, so dir von mir geschehen ist, So wil ich dir nun drey ding befelhen, die du dein lebtag allweg auff den Tag, als heut ist, durch meinet willen thun solt. Das erst, Du solt auff den Tag feyren, auff den Tag kein Ehlich werck vollbringen, auf den Tag alle Jar, in welchem Land du seyest, raht haben, wo ein armer Mann ein Tochter hab, die Mannbar sey, ir geren einen Mann geb, und es vor Armut nicht vermag, die soltu ehrlich bekleiden, iren Vatter und Muter, und sie begaben und erfrewen mit vier hundert stuk Golds, desselben Lands werhafft, in gedächtnuß, als du heut erfreuwet bist worden von mir, so erfrewe du alle Jar ein arme Jungkfraw.	Weil du denn so willig bist, mir wiederumb zu dienen, so observire jetzo meine Wörter wol, was ich dir sag und du thun solt. Ich wil dir drei Dinge auferlegen, die du dein Lebetag alleweg auf den heutigen Tag meinetwegen thun solst! Zum ersten soltu auf denselbigen Tag feiern, auch auf denselben Tag kein ehlich Werk vollnbringen, auf den Tag alle Jahr, in welch Land du auch seiest, eines armen Manns Tochter, die mannbar ist, berathen und ihr einen Mann geben, sie ehrlich samt Vater und Mutter bekleiden, darzu vierhundert Stücke Goldes geben zum Gedächtniß; als du heute von mir bist erfreuet worden, so erfreue du auch alle Jahr eine Jungfraue.

Was V weiter erzählt, die ersten Gefahren, welche der Glücksbeutel bringt, die Reisen, die Heimkehr, Heirat und zweite Aus-

[1] Tittmann S. 80.

fahrt, das wird übergangen, wie es auch in D_2 geschieht. Die Scene, welche in D_2 diesen ganzen Teil von V ersetzt, ist in E nur angedeutet, falls die über den Pickelhäring aufgestellte Vermutung das Richtige trifft.

Der II. Akt nimmt erst das 31. Kapitel von V wieder auf. Die Entführung des Wunschhutes ist ihm mit vielen Einzelheiten nacherzählt, bis auf die zwei leuchtenden Karfunkel in des Sultans Schatzkammer. Von den Dekkerschen Verfeinerungen ist nichts geblieben. Wenn z. B. Fortunatus fragt, wo der Verfertiger des Hutes lebe, so erhält er in D_2 die bestimmte Antwort, daß er tot sei. In V fragt er:

Lebet der Meister noch, der es gemacht hat?

und der Sultan antwortet:

Das weiß ich nicht.

Diese Antwort lautet in Va ausführlicher:

Das weiß ich nit, es was einer von Sparga auß der stat Alamanella da dann noch die hochschul von der hohen kunst der Nigromancia ist und geleert wirt, da was ein hoher wolgeleerter doctor in der kunst der nigromancia, dem ich auch groß geben und yn reichlich begabt, und mit großen eeren wider haim gesendet hab. ob er noch lebt, ist mir nit wissent.

In E antwortet der „Soldan“:

Das weiß ich wahrlich selber nicht, ob er noch lebet, oder ob er schon todt ist.

Einen Druck aus der Augsburger Textfamilie scheint der Verfasser darnach nicht benutzt zu haben, denn er liebt eher das Aufschwellen als das Kürzen.

Die Botschaft des Sultans, welche von V Kap. 32 erzählt wird, erwähnt Fortunatus kurz in einem Monolog.

Der zweite Teil des II. Aktes, des Fortunatus Tod, verläuft äußerlich wie bei Dekker, aber der Verfasser ist völlig beherrscht von den Vorstellungen des Volksbuches. Der Tod des Fortunatus erscheint nicht als grausame Ironie des Schicksals, sondern man muß annehmen, daß er jahrelang in ungestörtem Genuß des Seckels und des geraubten Hutes blieb. Die letzte Rede an seine Söhne wird nach V Kap. 33 ausgeführt, aber durch eine umständliche Wiederholung der Erlebnisse des Vaters aufgeschwellt

Der Tag, an welchem er die Gabe des Glückes empfing, wird wie in V als der 1. des Brachmonats bezeichnet. Der Leichnam wird nicht, wie in D_2, von der Fortuna heimlich beiseite geschafft, sondern von den Söhnen bestattet.

Der III. Akt bringt in seiner ersten Scene den Schluß von Kap. 33, die Teilung der Gaben. Wenn Andolosia den Bruder zum Reisen auffordert, so antwortet Ampedo

in V: Wer wandern wil der wander, es gelustet mich gar nichts, ich möcht leicht kommen, da mir nit so wol were als mir hie ist. Ich wil allhie zu Famagusta bleiben, und mein Leben in dem schönen Pallast enden.

und in E:[1] Nun, mein lieber Bruder, wer wandern wil, der wandere! Ich habe gar keine Lust dazu, es könte leicht sein, daß es mir in der Fremde also nit gehe wie allhie; ich wil immer allhie zu Famagusta bleiben und mein Leben in diesem schönen Pallast, den unser Herr Vater bauen lassen, enden.

Ampedo, der gegen die Teilung des Vaters letzten Willen anführt erhält von dem Bruder zur Antwort

in V: Ich ker mich nicht an die red, er ist tod, so leb ich noch und will teilen.

in E: Ich kehre mich nichts an die Rede; er ist todt und ich lebe, es wird nichts anders daraus, ich muß sie theilen!

Nicht auf Rechnung von V kommt der sonderbare Grund (S. 87), mit welchem Andolosia die Gewissensskrupel seines Bruders beschwichtigt: wenn sie länger als ein Jahr um den Vater trauerten, so möchten sie beim Könige in Ungnade fallen, weil um diesen nur fünfviertel Jahr getrauert würde! Möglich, daß diese Belehrung bei den Komödianten einen komischen Anstrich hatte.

Die ersten Abenteuer am englischen Hofe spielen zwischen den Personen, welche Decker aus dem Volksbuche ausgewählt hat, aber die Begebenheiten sind genau nach Kap. 36—38 von V dargestellt. Ein Vorzug ist es, wenn infolgedessen das Gastmahl, dessen verschwenderische Bereitung an einem Feuer von köstlichen Spezereien

---

[1] Tittmann S. 88.

den König ärgert, wirklich stattfindet, während es in D_2 nur geplant ist. Im übrigen führt die gut epische Darstellung des V im Drama zu höchst langweiliger Ausführlichkeit. Die Reden sind vielfach ziemlich wörtlich abgeschrieben. Folgende Stelle ist noch eine von denjenigen, welche weniger genau stimmen:

V.: Und sie (die Königin) sendet bald nach einem Seckler, und ließ ihr einen Seckel machen, nach Andolosiä Seckels Form, machten den lind, als ob er alt wäre, und sandt die alt Königin bald nach ihrem Doctor in der Artzney, hieß ir ein starck getränck machem darvon man bald und hart entschlieff, als ob ein Mensch tod wär.

E[1], König: .... Ich wil alsbald einen Säckler zu dir (Agrippina) holen lassen, der dir eben auf dieselbe Form einen nachmachen sol, als wäre er der rechte; darzu sol unser Doctor dir alsbald einen Schlaftrunk zurichten. .... sobald er (Andolosia) den genossen, wird er herrlich einschlafen. ....

In Va ist der Schluß dieser Stelle ausführlicher:

hyeß ir ein starck getrenck machen, haißt mandollis, ist ain getrenck so bald man es trinkt, entschleft ain mensch als ob es tod sey syben oder acht stund.

Auch diese Stelle spricht dafür, daß E aus einem Druck der Frankfurter Textfamilie schöpft. Die Bühnenanweisung:

sihet erbärmlich gegen den Himmel

stammt auch aus V. — Die Schlußscene des III. Aktes, Andolosias Rückkehr zu Ampedo und die Entführung des Wunschhutes, giebt Kap. 39 und den Anfang von 40 wieder. Unter anderem sind zwei Sprichwörter in dieselbe übergegangen:

Gewunnen Gut ist böß zu verlassen,

sagt Andalosia in V, was in E lautet:

Gewonnen Gut ist schwerlich zu verlassen.[2]

Er bittet nun um den Hut, mit dem er den Seckel wiederzugewinnen hofft. Ampedo verweigert es mit den Worten

V: Mann sagt, Wer sein Gut verliere, der verleurt den Sinn, das spüre ich an dir wohl, so du uns

E: Man saget im Sprichworte: Wer sein Gut verleurt, der verleurt auch den Sinn; das spüre ich jetzt an

[1] Tittmann S. 94. — [2] Ebenda 98.

umb das Gut bracht hast, so woltest du unsgern umb das Hütlin auch bringen, zwar mit meinem willen so laß ich dichs nit hinweg führen. Ich will dir wol vergünnen kurtzweil darmit zu haben.	dir wol, so du uns umb das Gut gebracht hast, so woltest du uns auch umb den Hut bringen. Zwar mit meinem Willen so laß ich dich nicht mit fahren, sonsten wil ich dir ihn wol thun, und vergönnen, damit Kurtzweil zu haben.

In Va hat die entsprechende Stelle folgenden Wortlaut:

man sagt wer sein gut verlürt der verleurt auch die sinn das spüre ich an dir wol, so du uns umb das gutt bracht hast, so woltestu uns auch umb das hütlin bringen, zwar mit meinem gunst und willen, so laß ich dich es nit hynweg füren. Ich will dir wol vergunnen kurtzweil darmitt zu haben.

Die Abweichungen im Text der beiden Volksbücher sind, wie überall, wo es sich nicht um sachliche Erweiterung handelt, sehr gering. Doch hält sich auch hier E näher an V als an Va. Das ältere Vm, als Glied der Frankfurter Textfamilie V näher stehend als Va, hat den Zusatz „Gunst" nicht, wohl aber noch den Plural „die Sinne" für Verstand.

Die eben behandelte Scene, sowie die Wiedergewinnung des Hutes erzählt in D_2 der Chorus. Auch die letztere Begebenheit wird in der 2. Scene des IV. Aktes vorgeführt, und zwar nach Kap. 40 von V. Andolosia verkleidet sich auf der Bühne:

Bindet eine Larven vor und thut sich einen Rock über

lautet die Anweisung,[1] welche auf die Stelle in V zurückgeht:

er het ein andere Nasen ob der seinen, die so abenthewrlich gemachet war, das in niemand erkennen kundt.

Den verkleideten Andolosia nennt E einen „Jubilirer". In Va heißt es: der abenteurer, in V Edelgesteinkrämer und Edelgesteiner, in Vm auch Edelgesteinkrämer, gleich darauf aber der Jubilierer. Diese Bezeichnung gebraucht ein niederdeutscher Druck,[2] welcher auch zur Frankfurter Textfamilie gehört, durchgehends. Es wäre interessant, zu erfahren, was die Ausgabe Frankfurt a. M. 1610 hier hat, da diese der

[1] Tittmann S. 99.

[2] Hamburg 1602, in der Göttinger Bibliothek.

Sammlung von 1620 zeitlich am nächsten steht.[1] — Das Verschwinden der Agrippina nach ihrer Entführung geht wie in V vor sich: sie wird gar nicht gewahr, wer hinter dem „Jubilierer“ steckt, sondern bittet sogleich um einen Apfel; während Andolosia den holt, indem er ihr Hut und Seckel in Verwahrung giebt, verschwindet sie. Bei Decker hält er zunächst eine zornige Strafrede, die hier auch viel eher am Platze ist, als im V. Akt. Denn das zweite Mal verliert Andolosia die Wunschdinge durch eigene Unachtsamkeit und hat weit weniger Grund zu schelten.

Aus dem Monologe des Zurückgebliebenen hebe ich folgende Stelle zum Vergleich mit den Volksbüchern heraus:[2]

V: Nun wolt Gott, das mein Bruder in dieser Wildnuß bey mir wär, so wolt ich in erwürgen, unnd mich selbert an ein Baum hencken, so wir dann todt und gestorben wären, hett der Seckel keine krafft noch macht mehr. . . .

E: Nun wolt ich nichts mehr wünschen, als daß mein bruder in diesem Wald bei mir wäre so wolt ich ihn erwürgen und mich darnach an diesen Baum henken. So wir denn todt und gestorben wären, hätte der Seckel keine Kraft noch Macht mehr. . . .

In Vm fehlt „und gestorben“; noch mehr weicht Va ab:

Nun wölte got, das mein bruder in diser wilttnuß bey mir wäre, so wolt ich yn erwirgen, und mich selber mit meiner gürtel an ainen baum henken, so wir denn tod wären, hette doch der sekel kain kraft mer. . . .

Nicht ein Einsiedler, wie in V, sondern Fortuna führt den verzweifelnden Andolosia aus der Wildnis, wie in D_2. Der Monolog aber, mit welchem er den Akt schließt, ist wieder V nachgebildet.

Der V. Akt zerfällt in drei Teile, deren erster die zweite Entführung der Agrippina mit Hilfe der wunderbaren Äpfel enthält. Derselbe folgt, abgesehen von der schon erwähnten Streichung aller Nebenrollen, durchaus Decker. In die Gespräche ist aber manches aus V herübergenommen, so, daß Untreue und heimliche Schadenfreude der Grund sei, weshalb die Hörner wachsen;[3] so auch die letzte Rede des Königs:[4]

---

[1] Frankfurt 1550 hat nach Herford S. 206 Edelsteinkrämer.

[2] Tittmann S. 101.

[3] Tittmann S. 108. — [4] Ebenda S. 112.

V, Kap. 43: O das ist ein weyser Doctor, er kan mehr dann andere Doctores, es ist niemandt dan Andolosia, den ihr so fälschlich betrogen habt. Ich kan wohl betrachten, das der ihm solches Glück verlihen hat, er verleihe ihm auch Weißheit, wann er umb den Säckel käme, das er im müßt wider werden, das Glück will, das er den Seckel hab, und sonst niemandts, wan das Glück wolt, so het ich oder ein anderer auch ein solchen Seckel. Vil seind in Engelland, und ist nur ein König darunter, das bin ich, als mir von Gott und dem Glück solches verlihen ist. Und auch also ist Andolosia verlihen, das er allein den Seckel haben soll, und sonst niemandt, hetten wir nur sonst unser Tochter wider.

E. König: ..... Oweh, der verrätherische Doctor hat dich wiederumb weggeführet, und wahrlich, er kan mehr den andere Doctores; mich dünket, er ist kein anderer gewesen als Andalosia, den meine Tochter betrogen und umb den Seckel gebracht. Ich kan wol erachten, daß der ihm solches Glück verliehen hat, verleihe ihme auch Weisheit, auf daß, wenn er umb den Seckel käme, er ihn wieder bekommen könte, in Summa, daß kein ander den Seckel haben sol denn er, dann sonst hätte ein ander auch solch einen Glücksjekel. Viel Menschen sein in Engelland, darunter mus nur ein König sein, welcher ich bin, und mir nur allein von dem Glück verliehen: also ist es auch mit Andalosia, daß keiner dann er den Seckel haben muß. O Agrippina, dir wird übel gelohnet werden deiner Untreu, hätte ich dich nur wieder, so wäre ich froh ohne den Seckel.

Die Erweiterung im letzten Satze deutet auf den zweiten Teil des V. Aktes hin, die Bestrafung und Erlösung der Agrippina. Das ganze Gespräch zwischen ihr und Andolosia ist V entnommen, auch manches in den Anweisungen, so der recht glückliche Zug, daß Andolosia mit beiden Händen nach seinem Hute greift, wenn Agrippina den Wunsch äußert, wieder daheim zu sein. Nicht V und nicht Decker gaben dem Verfasser die geschmacklose Stelle ein, wo Andolosia sich zum Abschied drei Küsse ausbittet.[1] D_2 stellt diese Ereignisse wesentlich anders dar; es erwähnt nichts davon, daß er die Agrippina erst ins Kloster bringt, ehe er sie von den Hörnern erlöst. Daß er dies thut, motiviert V ganz vernünftig dadurch, daß der König von Cypern sie seinem Sohne zu vermählen wünscht. In E sagt Andolosia:

[1] Tittmann S. 115.

Mein gutthätig Herz thut mich treiben u. s. w.

Das ganze Kloster wäre also besser weggeblieben, und zweifelsohne ist diese Partie die schlechteste des ganzen Stückes.

Der dritte Teil des Aktes, der Tod der beiden Brüder, lehnt sich eng an Decker an. Die Mörder sind jene beiden Grafen, welche schon früher am Hof des Königs von England auftraten. In V wird nur gesagt, daß der eine mit der Agrippina aus England gekommen sei. Kontrastiert sind sie nicht, wie in V, werden aber, wie dort, hingerichtet und nicht der Strafe des Gewissens überlassen. Wiederum ist manches in den Reden aus V entlehnt. Das Auftreten der Fortuna zum Schluß ist der Rest von Deckers letzter Scene.

Das Resultat dieser Untersuchung läßt sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: E schöpft Plan und Stoff — bis auf wenige Kleinigkeiten — aus zwei Quellen, D_2 und dem Volksbuch, und zwar wurde von letzterem ein Exemplar der Frankfurter Textfamilie benutzt, welches dem Druck Augsburg 1609 nahe verwandt ist.

D_2 liefert den Plan und einiges Detail mit spärlichen wörtlichen Anklängen. V liefert einige unbedeutende Abänderungen des Planes und die überwiegende Menge des Details mit reichlichen wörtlichen Übereinstimmungen.

Diejenigen Stellen, welche allein in D_2 ihr Vorbild haben, sind so beschaffen, daß sie nicht aus dem Original selbst entnommen sein können; daß aber auch die Benutzung schriftlicher Aufzeichnungen, welche ihrerseits aus dem Original schöpften, nicht wahrscheinlich ist.

Diejenigen Stellen, welche, in beiden Quellen vorkommend, doch im wesentlichen nach dem Muster von D_2 gebildet sind, nehmen in möglichst weitem Umfange Reden aus V auf.

Der Verfasser benutzte also wahrscheinlich ebensowenig irgendwelche Rollenbücher der Schauspieler, als einen Druck von D_2.

Anderseits sind diejenigen Stellen, welche im wesentlichen dem V nachgebildet sind, dem Deckerschen Plane durchaus angepaßt, namentlich in Rücksicht auf die handelnden Personen.

Der Verfasser muß also eine sehr anschauliche Darlegung des Deckerschen Planes erhalten haben.

Jedenfalls stand er in nahen Beziehungen zu den englischen Komödianten, und die nächstliegende Vermutung ist ja die, daß er einer Vorstellung beiwohnte, in welcher D_2 in wenig veränderter Form aufgeführt wurde. Was er gesehen hatte, suchte er mit mit alleiniger Hülfe des V zu rekonstruieren, vielleicht hie und da noch unterstützt durch mündliche Mitteilungen der Schauspieler.

Zu ähnlichen Vermutungen über die Entstehung dieses Dramas gelangt auch Zacher in dem früher citierten Aufsatze.[1]

---

[1] A. a. O. S. 487.

II.

Die Kasseler Handschrift.

1.

Der Kasseler Fortunat.

Die Ständische Landes-Bibliothek zu Kassel bewahrt ein Manuskript,[1] welches eine zweite Dramatisierung der Geschichte von Fortunatus und seinen Söhnen enthält. Dieses Stück, K, trägt ein eigenartiges, von E durchaus verschiedenes Gepräge. Sein Inhalt ist in kurzen Worten folgender:

I1 Fortus, der Vater des Fortunatus, bejammert in einem Monologe seine Armut, bereut sein ausschweifendes Vorleben und bedauert seinen Sohn und seine beiden Enkel, weil er ihnen nichts hinterlassen kann. I2 Es folgt ein Zwiegespräch mit dem Sohne, worin dieser sich sehr sorglos zeigt, im Vertrauen auf die Gunst des Königs. Des Vaters Warnung, darauf nicht zu sehr zu bauen, bewährt sich alsbald: I3–6 die Intrigue zweier neidischen Grafen, Theodorus und Simosi, vertreibt I7 Fortunatus vom Hofe. Verzweifelnd irrt er im wilden Wald umher, hat schon mit dem Leben abgeschlossen, da tritt ihm Fortuna I8 rettend entgegen und begabt ihn mit dem nie versiegenden Beutel, I9 dessen Wunderkraft er sogleich prüft.

II1 Der II. Akt macht uns mit den Söhnen des Fortunatus bekannt. Ampedo ist besorgt um das Schicksal des Vaters und niedergedrückt vom eigenen Elend, Andolosia lustig und voll Vertrauen auf die II2–3 Zukunft. — Derweil führt sich Fortunatus als Kaufmann beim Sultan von Alexandria ein, stiehlt ihm den Wunschhut und entflieht II4–5 damit nach Konstantinopel. Dort macht sein habsüchtiger Wirt einen Anschlag auf den Beutel, er erschlägt ihn aber und entzieht sich den

[1] Mscr. theatr. in 8° No. 4; zuerst erwähnt von Lyncker, Gesch. d. Theaters u. d. Musik in Kassel (1865) S. 255.

II6 möglichen Folgen seiner That mit Hülfe des Hutes. Unterdes sind die Söhne durch eine Botschaft des Vaters freudig überrascht worden. Andolosia ist natürlich oben auf, was Ampedo veranlaßt, ihm rasch einen Dämpfer aufzusetzen, der aber nicht sonderlich verfängt. — II7–8 Die Annehmlichkeiten der Glücksgaben zu schildern, wird Fortunatus auf einer seiner Reisen vorgeführt. Er befindet sich in Indien und führt ein lehrreiches Gespräch mit einem landesansässigen Äthiopier, der ihm über das Land, seine Bewohner und seine Produkte Aus- II9–10 kunft geben muß. — Heimgekehrt, fühlt er sein Ende nahen und vermacht seinen Söhnen die Wunschdinge mit der Verwarnung, sie II11 nie voneinander zu trennen. Kaum ist er jedoch tot, so erzwingt Andolosia, trotzig wie immer, von seinem schwachen Bruder die Teilung und zieht mit dem Beutel ab.

III1 Ampedo ist in Sorgen um den Beutel. Er ist so ziemlich überzeugt, daß der leichtsinnige Bruder ihn verlieren werde. Den Hut, aus dem er sich übrigens nicht viel macht, will er schon sicher bewahren. III2 — Der Schauplatz wird nach London verlegt. Des Königs Tochter Agrippina gesteht der Kammerfrau Rosina ihre heftige Liebe zu dem neu angekommenen Ritter Andolosia, zugleich aber auch ihre nicht minder heftige Neugier nach der Quelle seines Reichtums. Die welterfahrene Kammerfrau giebt ihr den Rat, den Ritter zu einem Bankett einzuladen und mit Hülfe von Liebenswürdigkeit und Wein III3–4 ihm das Geheimnis zu entlocken. Bis das Essen zugerichtet ist, hat III5 aber die schlaue Kammerfrau schon erlauscht, daß Andolosia einen Glücksbeutel besitzt, und Agrippina hat einen Schlaftrunk bereitgestellt. III6 Nachdem er ihr verraten, wo er den Beutel verborgen trägt, schläfert sie ihn ein, schneidet ihm den Beutel ab und läßt den Bestohlenen III7 allein zurück. Erwacht, wittert er sogleich Unrat — „dörft auch wohl betrug darhinder sein“ — und sucht nach seinem Beutel. Voll Wut und Verzweiflung begiebt er sich zu Fuß auf den Weg nach III8 Hause, um seinem Bruder ums Brot zu dienen. Agrippina beauftragt alsbald ihre Kammerfrau, die besten Juweliere des ganzen Landes zusammenkommen zu lassen, damit sie sich bei ihnen Kleinodien aus- III9 wählen kann. — Wir sind wieder in Cypern. Ampedo trägt seine Grundsätze vor, welche auf grenzenlosen Geiz hinauslaufen, der sich und anderen das Brot vom Munde abspart. Er möchte wissen, was III10 sein Bruder macht; da erscheint dieser und erzählt sein Unglück. Er bittet seinen Bruder um den Hut,' erhält ihn auch, jedoch nur zum Besehen. Geld dagegen will Ampedo durchaus nicht heraus- III11 rücken. So fliegt Andolosia mit dem Hut davon, und Ampedo schilt hinter ihm her.

IV1 Zu Beginn des IV. Aktes ist Andolosia wieder zu London. Er hat die Kleinode, welche sein Vater einst dem Sultan — als Entgelt

für den geraubten Hut — zurückgelassen hatte, gestohlen und legt
IV$_2$ sie zur Schau aus. Agrippina kommt vorbei, wählt auch sogleich und
wird von Andolosia in dem Augenblick, wo sie aus seinem Beutel
IV$_3$ bezahlen will, in eine Wildnis entführt. Die Kammerfrau Rosina
IV$_4$ schickt ihnen ihre Klagen nach. — Andolosia landet mit Agrippina
unter einem Apfelbaum. Auf ihre Bitten steigt er hinauf, ihr einen
Apfel zu holen; auch leiht er ihr seinen Hut, damit sie sich vor der
brennenden Sonne schützen kann. Sie spricht den Wunsch aus,
IV$_5$ daheim zu sein, und verschwindet. Dem Zurückgebliebenen wachsen
IV$_6$ Hörner vom Genuß eines Apfels; ein Eremit aber giebt ihm ein
IV$_7$ Gegenmittel und weist ihn auf den Weg nach England. — Demnächst
vernehmen wir einmal wieder Ampedos Klagen über die schlechten
IV$_8$ Zeiten. — In London bietet Andolosia, auf Agrippinas Neugierde
IV$_9$ spekulierend, die Äpfel feil, die er mitgenommen hat. Sie kauft
IV$_{10}$ auch davon, und er verkleidet sich nun als Doktor, um sie zu entführen,
IV$_{11}$ wenn man ihn zur Heilung des Übels herbeiruft. Er wird denn
auch sogleich durch Rosina um seinen Beistand ersucht.

V$_1$ Der V. Akt zeigt, nach gelungener Entführung, Andolosia mit
Agrippina allein. Er nimmt ihr den Beutel, will sie zuerst umbringen,
dann verlassen, versteht sich jedoch schließlich dazu, sie in ein Kloster
zu führen; die Hörner muß sie zur Strafe behalten. — Das Weitere
V$_2$ spielt in Cypern. Ampedo wundert sich, was wohl sein Bruder
macht, verlangt aber durchaus nicht nach seiner Rückkehr. Da er-
V$_{3-4}$ scheint Andolosia, giebt ihm den Hut zurück und verfügt sich mit
V$_5$ dem Seckel an den Hof. Dieselben beiden Grafen, welche seinen
Vater vom Hofe zu vertreiben wußten, neiden ihm seinen Reichtum,
dessen Quelle der eine ausgekundschaftet hat, und beschließen, ihn zu
V$_6$ ermorden. Fortuna verkündet, daß beide Brüder sterben sollen, weil
V$_7$ sie ihre Gabe mißbraucht haben. Dann erzählt Ampedo klagend den
Tod seines Bruders und geht hin, sich zu erhenken, um die Mörder
V$_8$ um die Früchte ihrer That zu betrügen. Dadurch, daß der Seckel
nun seine Kraft verloren hat, geraten diese in Streit und töten sich
V$_9$ gegenseitig. Der König rehabilitiert den toten Fortunatus im Andenken der Lebenden und befiehlt, die Leichen der Mörder von
Pferden durch die Stadt schleifen zu lassen.

Vergleicht man diesen Inhalt mit dem von E, so springen zahlreiche Abweichungen in die Augen: Neue Personen sind der Vater Fortus, die Kammerfrau Rosina, der Eremit, der Wirt und der Äthiopier. Dagegen treten nicht auf das Echo, die drei Geister, Tugend und Schande, und der Diener des Andolosia. Statt des Königs von England tritt der von Cypern auf. Diese Änderungen

bewirken natürlich mancherlei Inkongruenzen im Bau der beiden Dramen. Doch decken sich Akt I—III inhaltlich noch ziemlich gut. Dagegen ist die Stelle von der Feilbietung der Äpfel bis zu der Scene, wo der Doktor geholt wird, in den IV. Akt von K verlegt, während sie in E den V. eröffnet.[1] Da auch in den übereinstimmenden Partien K nichts enthält, was unmittelbar auf E hindeutete, so muß man annehmen, daß der Verfasser von K das Drama von 1620 nicht benutzt hat.

Der größte Teil der Abweichungen geht auf die ursprüngliche Form der Geschichte im Volksbuche zurück. Dieses selbst scheint jedoch der Verfasser nicht herangezogen zu haben, in umfangreichem Maße benutzte er dagegen die Bearbeitung des Hans Sachs: „Tragedia mit 22 personen, der Fortunatus mit dem wunschseckel, unnd hat 5 actus";[2] in Wirklichkeit sind es aber sieben. Der erste Akt dieses Stückes besteht aus zwei Teilen, einer Unterredung zwischen Fortus und seinem Sohne Fortunatus, und der Vertreibung des letzteren vom flandrischen Hofe; wie er dahin kam, erfährt man aus dem Dialog. Den ersten Teil nimmt K auf, den zweiten ersetzt es geschickt durch eine Intrigue, welche den Fortunatus nicht von einem fremden, sondern erst vom heimischen Hofe vertreibt. Der Monolog des Fortus,[3] K I_1, ist dem bei Hans Sachs frei nachgebildet; hinzugefügt ist, mit verständiger Rücksicht auf die Anforderungen der Bühne, daß Fortus nicht nur seinen Sohn, sondern auch gleich dessen Söhne erwähnt. Wörtliche Anklänge bieten der Schluß des Monologes:

H. S., S. 188_{30-31}:	K: siehe da kömbt mein sohn,
Da thut gleich mein Sohn hergehn;	ich darf ihn schier nicht ansehen,
Darff gleich nit wol ansehen den.	

---

[1] K scheint das Bestreben zu haben, den Stoff ziemlich gleichmäßig zu verteilen; Akt I und V haben je 9, II, III und IV je 11 Scenen.

[2] Bibl. d. Litt.-Vereins in Stuttgart CXL: Hans Sachs, hrsg. von A. v. Keller, Bd. 12. (Tübingen 1879) S. 187—226. Am Schluß: „Anno salutis 1553, am 4 tag Martii."

[3] Zur Namengebung bei Hans Sachs vgl. K. Drescher, Studien zu H. S. I. (Berlin 1890) S. 7 u. 57 f. Bei H. S. kommt auch der Name Rosina vor (vgl. a. a. O. S. 22), aber auch bei Herzog Heinrich Julius.

und die erste Rede des Fortunatus:

188₃₃—₃₆:	K: Vatter, wie seit ihr so betrübet?
Vatter, wie bist du so betrübt? Sag mir, was dich doch darzu übt! Ist dir ein unglück zugestanden?	ist euch vielleicht ein unglük zugestanden?

Aus dem weiteren Dialog sind besonders die Ermahnungen hervorzuheben, welche Fortus seinen Söhnen giebt. Bei H. S. sind sie dadurch wohl motiviert, daß der Sohn in die Fremde zieht. In K konnten sie recht gut wegbleiben, eine Vermehrung war jedenfalls überflüssig:

S. 189₂₆—₃₁:	K: ...... Erstlich, so sei fromb
Mein son, ich will dirs gleib nauß geben. Sey frumb! thu Gott vor Augen hon Und sey getrew bey iedermon! Red wenig und hör aber vil! Meid fürwitz, böß gselschaft und spil, Füllerey sambt allen bösen stücken! So mag es dir noch wol gelücken.	undt habe Gott für augen, sei getrew undt verschwiegen, redt wenig undt höre viel, meidt böse gesellschaft, füllerei undt spielen, antwortte nicht schnel. sondern bedenk wohl, was du redest, zank dich nicht mit den leuthen, sei geduldig undt las zur weile etwas über dich gehen; alle diese stüke wan du wol beheltest undt sie thuest, so kan es dier noch wohl glücken.

Hans Sachsens II. Akt läßt sich in drei Teile zerlegen:

a) Gewinnung des Seckels.
b) Der Diener Leupoldt und die Abenteuer mit dem Wirt in Konstantinopel.
c) Gewinnung des Hutes.

a) ist ebenfalls aus drei Teilen zusammengesetzt, welchen die Scenen K I 7—9 entsprechen. Mit einer Inhaltsangabe des V belastet sich K nicht. Es benutzt von dem Monologe des Fortunatus, der diesen Akt eröffnet, nur den Schluß:

S. 192₂₂—₂₅:	K I₇: ..... da bin ich jetzunt
Also eilt ich darvon gar baldt Hieher in diesen wüsten waldt. Darinn ich nun muß hungers sterben Oder von wilden thiern verderben.	in diesen waldt kommen, da weis ich nicht wieder aus zu kommen, sondern mus eine speise der wilden tiere sein, oder wan mich ja die wilden thiere lebendig lassen, so mus ich doch hungers sterben. Darumb hab ich mich

$_{26-29}$:
Ach Gott, dort sich ich in der wild
Ein innigkliches frawenbild.
O glück, du gedenckst aber mein.
Hoff: du wirst aber mit mir sein.

auch schon willig darein ergeben. — aber was sehe ich? — sehe ich nicht dortten ein weibsbildt aus dem walde kommen? — ja fürwar! — ô ich sehe wohl, die götter haben mich noch nicht gar verlassen.

Das folgende Zwiegespräch mit der Fortuna ist in K kürzer und gedrängter als bei H. S. Daß dieser aber doch die Grundlage bildet, zeigen einzelne Worte und Sätze, wie z. B. folgende Bitte des Fortunatus:

S. 198_{31-33}:
Weil mich bringet so gros armut,
So bitt ich: mir zu hilfe kumb
Mit dem glückseligen reichthumb!

K: Dieweil mich der große armut drüket, so komb mier zu hülffe mit dem lieben reichtumb.

Der Monolog des Fortunatus, I_9, nimmt auch sämtliche Gedanken der entsprechenden Stelle bei H. S. auf; in der Form weicht er aber noch mehr ab. Denn der Verfasser von K löst die Verse des H. S. nicht einfach in Prosa auf, sondern er ist bestrebt, die einförmige Redeweise seiner Quelle in eine lebendige und der Situation angemessene zu verwandeln. Es wird sich später noch Gelegenheit finden, charakteristische Proben seines Stils anzuführen.

Teil b) liefert den Stoff zu K II_5, aber in sehr verkürzter Form, da der Diener Leupoldt in K nicht auftritt. Von seiner Rolle ist nur der Anruf (S. 197, 32):

Wer da? wer da? o bibigo!

geblieben; in K ruft Fortunatus, als der Wirt ihm den Beutel abzuschneiden versucht:

Wer da? wer da? o bibio! o bibio! Da schelm, nimb das von mier!

Der Teil c) wird in K vorangestellt und zu den Scenen II_2 und II_3 verarbeitet, welche durch einen frei gestalteten Monolog mit der vorher erwähnten, II_5, verbunden werden. II_2 nimmt viele Reden fast wörtlich auf, z. B. gleich eingangs:

S. 199_{32} ff.:
Fortunatus kombt, küst die erden und spricht:
Groszmechtiger herr der gantzen erdt,

K. Soldan: Seit ihr der kauffmann, so uns die Kleinodien verkauffen wil?
Fort.: Ja, grosmächtiger Soldan, erwehle dier nur welche, so dier ge-

Hie hab ich etlich kleinot werdt.
Erwehle dir zwey auß in allen,
Die dapfersten, so dir gefallen!
Die bhalt von mir zu einer schenck!
Darbey im besten mein gedenck!

fallen undt nimb dieselben zum geschenk von meinentwegen.

Der soldan beschaut die kleinot, spricht zu seim admiraldo:
Der kaufleut hab ich in vil jaren
Vorhin in meim reich kein erfaren.
Was du von nun begerst von mir,
Soll auch sein unversaget dir.

Sol.: Solcher kauffleut hab ich nicht viel gesehen! darumb bitte du wiedrumb etwas von mier, undt es sol dier nicht versaget sein.

Fortunatus spricht:
Ich beger ein glaid in deim landt,
Unterschrieben mit eigner handt,
Das ich darin mög sicher reisen.

Fort.: Ich beger nichts anders als nur ein geleidt, mit eigenen händen undterschrieben, damit ich sicher in deinem lande reisen möge.

Bei H. S., der sich hier wie überall an V getreu anschließt, erhält nun der „admiraldo" den Auftrag, das Geleit ausfertigen zu lassen, dann zeigt der Soldan dem Fortunat seine ganzen Schätze. In K bringt er ohne Aufenthalt sein bestes Kleinod, den Wunschhut, hervor. Diese Stelle ist ganz dem H. S. entlehnt:

S. 201, ff.:

Fortunatus spricht:
Was tugent ist im hut verborgen?

K. For.: Was ist dan für tugent in dem hut verborgen?

Der soldan spricht:
Er hat die Kraft abent und morgen:
So bald und ich setz auff den hut
Und das ich denck in meinem muth
Ein ort, da ich wolt geren sein,
Weit oder nahe im hertzen mein,
Zu handt fahr ich im luft dahin;
Im augenblick daselben bin
On alle mühe an dieser stat.

Sol.: Dieser hat die kraft, das, wenn ihn ein mensch auffsetzet undt gedenket nun in seinem sinn einen ort, da er gern wolte sein, es sei nahe oder weit, so ist er in einem augenblik da.

Fortunatus spricht:
O das ist ein edel kleinat.
Ach, laß mich das wunschhütlein schauen!

For.: Ach, las mich das wunschhütlein sehen!

Der soldan gibt ihm den hut und spricht:
Keim man thet ich so weit nit trawen.
Seh hin und schaw dir deß genug!

Sol.: Siehe da, ich bins zu frieden, besiehe ihn wohl. So viel hab ich noch

keinem menschen auf erden vertrauwet als jetzunt dier.

Fortunatus setzt den hut auff und spricht:
O der hut wer auch wol mein fug
Er hat groß kraft, ist doch nit schwer
Wolt Gott, das ich in Zippern wer!

For.: Fürwar, es ist große kraft im hut undt er ist doch nicht schwer! wolt Gott, das ich zu Constantinopel were!

Diese Stelle haben D_2, E und alle Volksbücher, welche mir vorlagen, übereinstimmend anders: der Sultan giebt dem Fortunatus den Hut erst dann in die Hand, wenn letzterer die listige Vermutung ausspricht, ein Hut von solcher Kraft müsse auch wohl recht schwer sein.

Ich setze noch die letzte Rede des Sultans hierher, als eine Probe für die Art und Weise, wie K den H. S. frei und selbständig verarbeitet:

S. 201_{31} ff.:
O weh deß liebsten kleinots mein!
Wer mag nur dieser böszwicht sein?
Was hab ich im so weit vertrawt
Und auff diesen landtfahrer bawt!
Ich schwer bei Gott und Machomet,
Und wenn ich jetz den trügner het,
Ich wolt in lassen radbrechen.
Auff das ich mich an im kan rechen,
Wolauff und nembt all ewer wehr!
Rüst ein galleen auff dem meer,
Das wir im nach in etlich meilen
Das wunschhütlein mögen abeilen.
Und in zu todt schießen mit pfeilen!

K: Da fehret er dahin! ô wehe mier! ach wehe! wehe! mein liebes wunschhütlein ist dahin! mein edeles kleinot ist verloren! — O jaget ihm nach! eilet! nembt ihm das wunschhütlein wieder! — Ach was sage ich, es ist umbsonst, nimmermehr werde ich es wiedersehen, alle meine freuwde hat ein ende. — Ach was ist mier doch in sinn kommen, das ich es diesem landtläuffer hab lassen in die hände kommen! was hat mich doch bewogen, das ich ihm vertrauwet hab das jenige welches ich keinem von meinen besten freunden vertrauwet hab? nichts anders als mein eigener fürwitz undt unfürsichtigkeit. — Aber das schweer ich bei dem großen gott Mahomet, das, wan ich ihn könnte bekommen, ich wolte den schelmen mit glüenden zangen zerreißen lassen! — aber es ist doch vergebens, meines wunschhütleins mus ich nun in ewigkeit entperen. O mein wunschhütlein! mein wunschhütlein!

Alle Motive dieses Monologs sind bei H. S. gegeben. Während sie aber hier aneinandergereiht zu sein scheinen, wie sie dem Dichter einfielen, so sind sie in K mit ausgesprochenem Geschick geordnet, um die rasch wechselnden Regungen im Gemüt des Sultans zum Ausdruck zu bringen. Erster Schreck, aussichtsloser Versuch, das Unheil wieder gut zu machen, resignirte Selbstanklage, maßlose Wut und wieder klagende Resignation, — das ist eine Stufenleiter seelischer Vorgänge, welche bei einem naiven Publikum der lebhaftesten Teilnahme sicher ist.

Aktus IV des H. S. zerlegen wir der Übersicht halber ebenfalls in drei Teile:

a) Tod des Fortunatus und Teilung seiner Hinterlassenschaft;
b) die List der Agrippina;
c) Andolosias Rückkehr zu seinem Bruder.

a) kehrt in K $II_{10,\ 11}$ wieder, im Wortlaut ziemlich frei umgestaltet. Besonders die Wechselreden sind kürzer und schlagender geworden. Man vergleiche folgende Stelle aus dem Streite der Brüder:

S. 203_{33} ff.
Andolosia spricht:
Ja wol, du hast ein solchen sin,
Wilt auf dem bolster sitzen bleiben,
Di birn in der kachel umbreiben,
So theil die zwey klenot mit mir!

K. And.: Nun wolan, wan du dan einen solchen sinn hast undt wilt sein auf dem polster sitzen bleiben undt wilt epfel bratten, so teil die beide kleinot mit mier.

Ampedo der elder:
Ist denn so bald vergessen dir
Unsers vatters trewer rath,
Zu theilen nit die zwey kleinat?
Wir werden sonst umb beide kumen.

Amp.: Ei, bruder, ist dir dan so balt unsers Vatters befehl vergessen, das wier nicht teilen sollen?

Andolosia spricht:
Ich hab dasselb gleichwol vernumen,
Jedoch ich mich nichts daran kehr.
Ich wil raisen nach rhum und ehr.
Drumb theil mit mir, das ist mein sin.

And.: Da frage ich nicht nach, ich wil mein theil haben.

Ampedo reicht ihm den Wunschhut und spricht:
Nimb den wunschhut und fahr mit hin!
Ich will den glückseckel behalten.

Amp.: Da, so nimb den wunschhut undt fahr damit hin.

Andolosia spricht:
Ja ja, deß müst der teuffel walten!
Bhalt dir den hut! lang mir den beuttel!

And.: Mier nicht also! ich wil den beuttel haben.

Ampedo spricht:
Mir nit; das thu ich gar kein meutel.
Es ist mein gleich als wohl als dein.

Amp.: Ich verlas den beuttel nicht.

b) beginnt mit einer Unterredung zwischen der Königin von England, ihrer Tochter Agrippina und der Kammerfrau Jrmeldraut, in welcher, abweichend vom Volksbuche, letztere die Hauptrolle spielt; denn sie ist es, welche zu der List mit dem Schlaftrunk rät. In K III_2 ist deshalb die nebensächliche Rolle der Königin weggelassen, und der Agrippina steht nur die Kammerfrau, unter dem Namen Rosina, zur Seite. Wie dann Andolosia seines Beutels quitt wird, ist bei H. S. ganz kurz erzählt, in K in freier Ausführung auf fünf Scenen III_3—III_7 verteilt.

Der Teil c) wird dagegen ziemlich wörtlich aufgenommen; fast die ganze Scene III_{10} ist demselben entlehnt:

S. 208_{18} ff.

Andolosia kombt, felt seim bruder zu füssen und spricht:
O bruder, bruder, wie wöl wir than?
Den glückseckel ich verloren han.
Ich wil das übel an mir rechen,
Das messer durch mein drossel stechen.

K. And.: O bruder, bruder, was sollen wir anfahen! ich hab den glüksekel verloren, o was sol ich anfahen! Ich beger nicht lenger zu leben, ich wil mier selbst mit diesem dolch mein leben nehmen.

Ampedo felt seim bruder mit der handt in das messer und spricht:
O bruder mein, das selb nit thu!
Wolst noch mehr unglücks richten zu?
Ach, wo bist umb den beutel kumen?
Hat man dirn mit gewalt genumen?
Oder hast in sonst verlorn?

Amp.: Ei, Ei, halt ein, bruder! was wiltu machen? woltestu noch mehr unglüks anrichten? nein, das las bleiben undt sag mier, wie bistu drumb kommen? hastu ihn verloren oder ist er dier sonsten gestolen worden?

Andolosia spricht:
Ach, ich bin drumb betrogen worn
Von einer arglistigen frawen.
Doch hab ich noch zum glück mein trawen,

And.: Ach, es hat mich ein untreuwes, arglistiges weib drumb gebracht; aber ich wolt noch wohl versuchen, ob ich ihn wiedrumb könte

Ich wolt ihn noch zu wegen bringen, Wenn du wolst helffen zu den dingen.	bekommen, wan du mier helfen woltest.
Ampedo spricht: Was hilff müst ich denn thon darzu?	Amp.: Wie könte ich dier dan helffen?
Andolosia spricht: Ach, leich mir das wunschhütlein du! So will versuchen ich mein heil.	And.: Ach, gieb mir das wunschhütlein.
Ampedo spricht: So brechst uns gleich umb beide theil. Das wunschhütlein gib ich dir nit. Du bleibst auch etwan außen mit.	Amp.: Das wil ich wohl lassen. Das du uns umb beide kleinot brächtest!
Andolosia spricht: Laß mich nur das wunschhütlein sehen!	And.: Ach, so las michs doch nur sehen.
Ampedo spricht: Ja, bruder, dasselb soll geschehen. Da hast du den hut; beschaw in wol.	Amp.: Siehe da, besiehe ihn wohl.

Wie bei H. S. schließt ein Monolog des Ampedo den Akt, der aber nur im Anfang zu K stimmt:

S. 209_{31} ff.: Ich glaub, mein bruder sey hinweck. Er ist verwegen und zu keck, Wird uns umb beide kleinot bringen.	K III_{11}: Ist er hinweg? — ja, er ist dahin undt hat den wunschhut mit ihm! — Er ist gar zu verwegen undt wirdt uns umb beide kleinot bringen.

Die Parallelstelle des H. S. schließt:

> Nit wunder wer ob diesen dingen,
> Das ich im brunnen mich ertrencket
> Oder an einen balcken hencket,
> So hat mich der groß schaden krencket.

Vielleicht gaben diese Worte Anregung zu K V_7, wo Ampedo die Absicht ausspricht, sich zu erhängen.

H. S. bringt in seinem V. Akt die erste Entführung der Agrippina und ihr Verschwinden. Ein Monolog des Andolosia eröffnet den Akt. Der Schluß desselben, sowie eine Stelle aus der letzten Rede des Andolosia im IV. Akt finden Verwendung in K IV_1:

S. 209_{24-26}: . . . . . Mein angsicht verfteln mit einer nasen Und mich verkleiden aller masen, Samb ich ein kleinot-kremer sey . . . . S. 210_{12-18}: . . . . . Wo sie denn mit mir kombt zu kauff, Wenn sie thut mein glückseckel auff, So will ich sie umbfahen thon Und mit ihr schnel fahren davon In ein wald und öde wiltnuß, Da sie mir den beutel lasn muß.	. . . . . . diese nase mus mein angesicht verstellen, damit sie mich nicht kennet. Nun wil ich mich für einen jovalierer ausgeben, undt wan sie den die kleinot bezahlen wil undt meinen glüksbeuttel aufthut, so wil ich sie umfangen undt mich dan mit ihr in einen wilden waldt wünschen, da sie mier dan meinen beuttel wohl lassen mus. . . . . .

Die Entführung selbst erzählt bei H. S. die Irmeldraut, in K IV_2 wird sie vorgeführt, und Rosina klagt in einem Monologe über dies Unglück, IV_3, während die Irmeldraut zum Schluß nur ausruft: S. 211_7:

Ach Gott, ach Gott! was soll wir thon?

Die nun folgenden Begebenheiten in der Wildniß, Scenen IV_{4-6}, sind bis auf den Schluß, der etwas gekürzt ist, fast wortgetreu dem H. S. entnommen:

S. 211_8 ff.: Andolosia kompt mit Agripina, der jungen königin, die sitzt nider, hebt ir hendt auff und spricht: Ach lieber man, ich bit dich: halt! Wie sind wir kumen in den waldt? Ich weiß nit, wie mir ist geschehen. Wir sind gefaren in der jehen. Wie hart hat mich der wind geschniten! Umb Gottes willen thu ich bitten (Ich bin sehr schwach): mich nit versaumb! Steig doch auff diesen öpfelbaum! Brich ab ein apfel! gib mir den! Ich muß sonst in onmacht entgehn.	K IV_4: Ag.: O Gott, wie komb ich in diesen walt? ich weis nicht, wie mier geschehen ist. O wie bin ich in der luft herumb gefahren, wie hat mich der windt so hart geschnidden! Ach lieber man, du seiest auch wer du wollest, ich bitte dich umb Gottes willen, las mich allhier ein wenig ruhen, undt so du so viel barmhertzigkeit bei dier hast, so bitte ich dich, steige auf gegenwertigen apfelbaum undt brich mier einen apfel ab, damit ich meine matte sele erquike, sonst mus ich für großem durst sterben.
Andolosia spricht: Sitz still! so will ich auff hin steigen,	And.: Was sol ich mit ihr machen?

Ein apfel brechen von den zweigen.
Sitz dieweil auff das hütlein mein
Vor der sonnen hitzigen schein!
Andolosia steigt auf den baum.

Agripina die königin spricht:
Ach Gott, wo bin ich in der welt?
Jetzt geb ich darumb all mein geldt,
Das ich wider daheimen wer.
Von hertzen ich das wünsch und beger.

Agripina fert mit dem wunschhütlein dahin. Andolosia schlecht sein hendt ob dem kopff zusamen und spricht:
Verflucht sey der tag und die stundt,
Da ich das untrew weibßbild fundt
In irem königklichen sal,
Die mich betreugt zum andern mal!
Führt mir ietz hin die kleinot beide.
Weh meinem großen hertzen-laide!
Wolt Gott, mein bruder wer bey mir!
So wolt ich in erschlagen schir,
Mich henden an ein baum hernach,
Dem falschen weib zu einer rach,
Das der glückseckel verlühr sein kraft.
Wie bin mit hunger ich behaft!
Ich will gleich diesen apfel essen,
Meins hertzenlaids ein theil vergessen.
Ach, ich, der unglückhaftigst man,
Muß ich in diesem wald vergahn?
Ach wie thut mir der kopf so weh!
Ich muß greiffen, wie das zugeh.
Ach Gott, es sind mir ungelachsen
Zwey hörner auß dem kopf gewachsen.
Erst spür ich Gottes grime blag.
Der horn ich keins abreißen mag.
Herr Gott, laß von mir ab dein zorn!
Ich bin leicht ein Satirus worn.

Der einsidel kombt, spricht:
Mich dünckef, wie ich dort vernimb
Von eim menschen ein kleglich stimb.

Sitz still, so wil ich hinauf steigen.

Agr.: O wehe, wie scheint mier die sonne so heis auf den kopf!

And.: Siehe da, setz eine weile mein hütlein auf.

Agr.: Ach ich armes, unglükseliges weibsbildt, wo bin (ich) doch jetzunt? ach ich geb jetzunt all mein gelt darumb, das ich wiedrumb daheim wehre!

Sc. 5. Andolosia solus: O Verflucht sei der tag undt die stunde, da ich dich untrewes, falsches weib zuerst gesehen hab! O fehrest du jetzunt darhin undt beraubest mich der kleinot beide? du hast mich zum andern mahl betrogen. O was sol ich nun anfangen! wolt Gott, mein bruder were bei mier, so wolt ich ihn zu tode schlagen undt mich darnach an einen baum henken, so verlüren ja die kleinot beide ihre kraft nach unser beider tode; ich mus doch jetzunt in dieser wiltnus sterben. — Doch meinen großen hunger zu stillen, wil ich dieser öpfel einen essen; fürwar, sie seindt trefflich gut — Aber wie thut mier der kopf so wehe? ach wehe! es seindt mir hörner auf meinem kopf gewachsen! o wehe, was bedeut das? bin ich vielleicht ein Satyrus worden?

Sc. 6. (Eremita): Ist mier recht, so höre ich einen menschen dorten

Dort sich ich wol umbgehn ein armen.
Ich wil zu im, mich sein erbarmen.

Der einsidel tritt zu Andolosia unnd spricht:
Mein freund, wie bist du hieher kumen?
Ich hab doch warlich hie vernumen
In dreyssig jarn in dieser wiltnuß
Kein lebendig menschliche biltnuß.

reden; ich wil zu ihm gehen undt mich seiner erbarmen. Mein freundt, wie kömbstu in diese wildtnus, da ich doch in dreißig jahren keinen menschen in vernommen hab?

Andolosia spricht:
Wolt Gott, das ich auch nit da wer!
Ein gsponst hat mich gebracht hieher,
Von Lunden her auß Engellandt
In diese wiltnuß unbekant.
O vatter, sag mir, wo ich sey!

And.: Wolt Gott, ihr hettet mich hier auch nicht vernommen! ich glaub das mich sanct Velten hieher gebracht hat. O vatter, sag mier, wo bin ich?

Der einsidel spricht:
Mein freundt, wiß, das die wüsteney
Hundert meil ist von Engellandt,
In Hipernia, dir unbekant,
Nit weit von sanct Patritzn fegfewr!

Er.: Freundt, du bist hundert meil von Engellandt in Hibernia, nicht weit von s. Patritzen Fegfewr.

Andolosia spricht:
Ach Gott, erst ist all freud mir thewr.
Hab ich so weit zum selben leuten?
Sag mir, was die hörner bedeuten,
Und gib mir rat, wie ich ir ab kumb!

And.: O wehe! ietzt wirdt mier das lachen theuwer! bin ich so weit von denselben leutten? O sag vatter, was bedeutten diese hörner? undt gib mier einen raht, wie ich derselben abkomb.

Der einsidel spricht:
Die hörner sind gewachsen drumb,
Das du ein apfel hast versucht.
Das ist so ein vergifte frucht,
Darvon die hörner wachsen thund.
Wilt du ir werden laß und rund,
So iß du dieses apfels körner!
So verschwinden dir deine hörner.

Er.: Die hörner seindt dier drumb gewachsen, das du von diesen epfeln gessen hast, welches so eine vergifte frucht ist, davon die hörner wachsen. Wiltu derselben aber los werden, so iß diese körner, so fallen sie als balдt ab.

Andolosia ißt die körner vom gra(na)tapfel, die hörner fallen ab und er spricht:
Herr Gott, ich sag dir lob und ehr,
Das ich nun hab kein hörner mehr.
Man würdt mich fliehen wie ein meerwunder.

And.: O ihr götter, euch sei gedanket, das ich keine hörner mehr hab! nun wil ich beider art früchte mit mier nehmen undt damit mein heil

Nun will ich mit tragen ietzunder
Beider art öpffel, böß und gut,
Ob ich mein glückßbeutl und wunschhut
Möcht wider bringen. Nun bit ich:
Weiß aufs nechst auß dem walde mich,
Das ich wider zum leuten kumb!

versuchen, ob ich vielleicht meinen glückßbeutel undt wunschhut wiedrumb bekommen möchte. Nun bitte ich dich, weis mier, wie ich wiedrumb aus diesem waldt in Engellandt komb.

Bei H. S. folgt nun eine umständliche Beschreibung des Weges, in K fordert der Eremit ihn einfach auf, ihm zu folgen.

Hervorzuheben ist aus diesem Citat die Stelle, wo Andolosia auf den Baum steigt, denn hier weicht H. S. von V ab: in V setzt er der Agrippina den Hut auf, damit er ihn nicht beim Aufsteigen hindere. Decker motiviert diese Unbesonnenheit des Andolosia wie H. S. und K. dadurch, daß Agrippina über die brennende Sonne klagt.

Aktus VI gliedert sich wieder in drei Teile:

a) die zweite Entführung,
b) die Bestrafung der Agrippina;
c) Andolosias Heimkehr.

Aus Teil a) wird der Schluß des IV. Aktes von K gebildet:

S. 214_{18} ff.:

Andolosia kumbt türckisch gekleidet, wie ein aromat-kremer, hat ein aug verleumbt, legt sein öpffel auß und spricht:

Da will ich stellen mich zu marck
Dem falschen weib, entwicht und arck,
Wenn sie ietzundt von kirchen tritt.
Sie kauft ein apfel sie lest sein nit.
Bald sie haim kumbt, so ißt sie den.
So werden ihr hörner auffgehn
Am kopf Bald ihr die sind aufgangen,
Sie iß mein eigen und gefangen.
Dort kumbts; ich will schreien also:
Gut rot öpfel von Damasco!
Gut rot öpfel von Damasco!

K IV_8. Andolosia: Da wil ich mich ietzundt zu mark stellen mit diesen meinen epfeln undt türkischem habit. Balt Agripina ietzt wirdt fürüber gehen, so kauft sie einen apfel; ich weis, sie lest es nicht. Kömpt sie dan ins genuach, so isset sie alsbaldt denselben: wan ihr dan die hörner wachsen, alsdan ist sie meine gefangene. — Siehe, da kömbt sie schon, ich wil also schreien: gut rode epfel von Damasco! gude epfel von Damasco!

Agripina, die königin, kumbt, sicht die öpfel, geht fort, schickt Irmeldraut hinhersich, die spricht:

K IV_9. Agr.: Rosina, kauf mier dieser epfel.

Was hat der man für öpfel feil?

Andolosia spricht:
Sie wachsen dem menschen zu heil
Im paradeiß, sein dieser art:
Machen das angsicht schön und zart
Und scherpfet des menschen vernunft
Und bleibet also in zu-kunft.

Irmeldraut spricht:
Wie gibst du dieser öpfel einen?

Andolosia spricht:
Umb drey crona und neher keinen.

Irmeldraut spricht:
Da hast sechs crona; gib mir zwen!
Nun will ich mit gehn hoff eingehn.

Sie geht mit den opfeln ab.

Andolosia spricht:
Jetz denck ich an das sprichwort hewr,
Das fürwitz macht jungkfraw thewr.
Ich mein, sie soll den letsch dran fressen.
Ich gilt ir, wie sie mir hat gmessen.
Wenn ir nur bald die hörner wüchsen!
Denn wolt ich mit salben und büchsen
Und kleidung mich verstellen gleich
Als ein artzet hoch künstenreich,
Ir hörner künd zu vertreiben.
Da wolt ich so lang bey ir bleiben,
Biß ich mein hütlein uberkhem.
Den ich sie sambt dem beutel nem
Und führt sie hin mit diesen dingen.
Denn müst sie mir mein lieblein singen.
Nun ich mich samb ein artzt zuricht.
Hoff, mein kunst soll mir fehlen nicht.

Andolosia geht ab.

Agrippina kumbt mit ihrer kamerfrawen und spricht:
Ach Herr Gott, wie ist mir geschehen!
Laß mich doch in ein spiegel sehen!
Was greiff ich doch auff meinem kopf?
Zwey hörner! o ich armer tropff!

Ros.: Man, was habt ihr da für epfel?

And.: Jungfrauw, diese epfel wachsen im Paradys, undt so man sie isset, machen sie das angesicht sehr schön undt zart.

Ros.: Wie gebt ihr einen?

And.: Nicht anderst als (umb?) drei cronen.

Ros.: Siehe, da hast du sechs, gib mier zwei.

And.: Da, nembt sie hin.

K IV_{10}. Andolosia: Ha, ha, ha, ha! jetzt denk ich an das sprichwort, das fürwitz macht die jungfrauwen theuwer. Was gilts? sie sollen ihr wohl bekommen! — Wan ihr nur die hörner balt wüchsen! ietzt wil ich mich verkleiben gleich einem doctor undt mich angeben, ihr die hörner zu vertreiben. Als dan, wan ich bei ihr bin, wil ich acht haben, das ich mein hütlein wiedrumb bekomme. Wan ich das hab, so wil ich wiedrumb darvon wuschen mit ihr; dan sol sie mier wohl mein beuttel lassen müssen. — Nun ist es zeit, das ich mich verkleide. Siehe, da kömbt sie mit ihren Hörnern aufgezogen!

K IV_{11}. Agr.: Ach Gott, wie ist mier doch geschehen! ô wie thut mier der kopf so wehe! was fühl ich doch an meinem kopf? Ach Rosina, gib

Erst ich kein gmahel uberkumb. O liebe Irmelbraut, lauff umb Und mir umb ein artzet besich! Ich wil gen zu bett legen mich. Ich bin von gantzen hertzen schwach. Ich förcht, es sey die göttlich rach, Das ich meim Andolosiam Sein glückßbeutel stal und nam. Lauff bald, es kost gleich, was es wöll!	mier einen spiegel, las mich sehen. — O wehe! was sehe ich! zwei hörner auf meinem kopf! o wehe, es ist die göttliche rache, das ich meinem Andolosia seinen beuttel gestolen hab! — Ach, Rosina, lauf eilendts und bekomme mier einen doctor, der mier die hörner vertreibe, es koste auch gleich, was es wölle. Ich will mich gehen zu bette legen, dan ich bin sehr schwach.

Es ist beachtenswert, wie K in dieser letzten Rede die einzelnen Sätze des H. S. in zweckmäßiger Weise umstellt. Der Schluß der Scene IV_{11} ist ganz frei gebildet, bis auf die erste Rede der Rosina, $216_{,7}$ ff.

Agrippina geht ab. Irmelbraut spricht: An eim arzt es nit fehlen söll. Ein frembder artzt thut dort herghan. Ich will in darumb reden an. u. s. w.	Ros.: An einem doctor sol es nich mangelen, ich sehe eben da einen her spatzieren, ich wil ihn anreden. — Seit gegrüßet, herr doctor! And.: Deo gratias. Ros.: Herr doctor, könnet ihr wohl hörner vertreiben? And.: Optime. Ros.: Des Königs dochter seindt zwey hörner gewachsen auf ihrem kopf. And.: Regis filia, des Königs dochter? Ros.: Ja, herr doctor, wolt ihr sie wohl vertreiben? And.: Possum. Ros.: Wolt ihr dan mit mier kommen? And.: Ubi est? Ros.: Folget mier nur nach. And.: Venio.

Die Entführung selbst erfahren wir bei H. S. aus einer Unterredung der Irmelbraut mit dem „bostbot“. In K wird sie

gar nicht vorgeführt, sondern der V. Akt setzt gleich mit Teil b) ein:

217_{18} f.:

Andolosia bringt Agripinam, würft sein nasen und doctorkleid von im und schneidt ir den glückseckel ab, spricht:

Ach, du trewloß verruchtes weib!
Es muß dir kosten deinen leib,
Weil du hast in der liebe schein
Gestolen mir den beutel mein
Durch deine falsche zauberlist.
Jetz du in meinen handen bist.
Wolt Gott, dein alt hetz entwicht
Wer da, die das tranck het zugricht!
Beid müst ir sterben on erbarmen.

Agripina hebt ir hendt auff und spricht:

Vergecht euch nit an mir vil armen,
Andolosia, frumer ritter!
Vor ängsten ich seuftze und zitter.
Und wenn ir gleich ein weibesbild
Umbbrecht in dieser ainöd wild,
Deß het ir kein ehr, sonder schand.
Weil ir ewr kleinot wider handt,
So verschonet mir meinem leben!
Thut umb Gots willen mir vergeben!
Ir wist, das weiblich blödigkeit
Uns anhanget zu aller zeit.
Die hat mich angereitzet eben.

Andolosia spricht:

Nun, ich will schencken dir dein leben.
Doch zu gedechtnuß deiner untrew,
Das sich täglich dein leid vernew,
Solt du dein hörner mit getrang
Forthin tragen dein leben lang.
Ich will hinfaren schnelliglich
Und im wald sitzen lassen dich,
Das du kein mensch sichst nimermehr.

Agripina spricht:

Ich bit durch aller frawen ehr,

K V_1. And.: O du entwichtes, falsches weib, hab ich dich einmahl wiedrumb bekommen? Jetzunt mus es hier dein leben kosten, das du mier meinen beuttel gestolen hast. Siehestu jetzunt, wer ich bin? — ich bin der doctor! ich bin der jovalierer! ich bin der apfelkrämer! — in diesen gestalten hab ich dich betrogen, undt bist mier doch als entkommen. Aber was gilts? du solst mier jetzt nicht entfliehen! ich wil hier meinen beuttel wieder nehmen undt hier darnach dein falsches hertz aus deinem leibe langen.

Agr.: Versündiget euch nicht an mier armen, Andolosia, frommer Ritter! undt wan ihr schon ein weibsbilt allhier umbbrächtet, das were euch doch keine ehr, sondern schandt. Ihr habt doch euwere kleinot beide wiedrumb, darumb last mich umb gottes willen bei leben!

And.: Jetzunt kanstu schmeicheln! es ist zu spät, du soltest es eher gethan haben. Jedoch wil ich dich nicht selbst umbbringen, sondern ich wil schnel davon fliegen undt dich in diesem waldt sitzen lassen.

Agr.: O wehe mir armen verlassenen undt betrübtem weibsbilt!

Jr wöllet euch doch mein erbarmen,
Mich ellende verlaßne armen
Mit führen auß der wiltnuß schir.

Andolosia spricht:
Nun, so führ ich dich gleich mit mir
In dem lande Hipernia
In ein reich frawenkloster. Da
Beschleuß forthin zu buß dein leben!

Agrippina spricht:
Ja, dasselbig ist mir auch eben.
Ich thu mich doch der hörner schamen
Nun fahr wir hin in Gottes namen!
Sie gehen eilend ab.

O were ich doch nie geboren! muß ich dan allhie von den wilden thieren zerrissen werden? o wehe! o wehe! wehe!

And.: Nun, so schweig still, Agripina; ich wil mich noch über dich erbarmen undt dich aus diesem walt in ein closter führen, da du vollents dein leben zubringen solst. Ist dirs gelegen?

Agr.: O ja, von hertzen gern.

And.: Nun, so komb her. Aber doch zum denkzeichen deiner untrew soltu mier dein lebenlang deine hörner auf deinem kopfe tragen.

Die kleinen Abweichungen in diesen letzten Reden sind recht bezeichnend für das dramatische Talent des Verfassers von K. Während bei H. S. alles im gleichen Tone fortgeht, bringt K eine kräftige Steigerung in die Klagen der Agrippina. Auch ist die kurze, ergebene Antwort, mit der sie dem Vorschlage Andolosias zustimmt, vortrefflich geeignet, ihr zum Schlusse noch die volle Sympathie des Hörers zuzuwenden.

Teil c), sowie der ganze VII. Akt des H. S. ist sehr frei benutzt. H. S. läßt die Grafen Theodorus und Limosi zunächst ihren Anschlag schmieden; dann meldet der „bostbot“ dem Ampedo des Bruders Unglück. Dieser verbrennt den Hut und nimmt sich vor, aus Gram zu sterben. Die Mörder geraten in Streit, der „König von Zippern“ nimmt sie gefangen und verurteilt sie zum Rade. K weicht darin ab, daß es den „bostbot“ wegläßt, daß Ampedo geht, sich zu erhenken, und daß die Mörder im Streit sich gegenseitig töten. Der Wortlaut der Reden ist wenig benutzt.

Die Vergleichung der entlehnten Stellen zeigt, daß der Verfasser von K sich keineswegs wie der von E mit sklavischer Treue an seine Vorlage hält. Er gestaltet dieselbe vielmehr nach Inhalt und Form für seine Zwecke frei um. Auf Sprache und Stil werde ich später zurückkommen. Die Akteinteilung zerlegt den Inhalt in natürliche Gruppen, und der Schluß des IV. Aktes ist sogar recht wirkungsvoll so gelegt, daß das Interesse in lebhafter

Erregung gehalten wird. Zeigt schon dies den Verfasser als einen bühnenkundigen Mann, so thun es noch mehr die einzelnen Änderungen und Zusätze. Fast bei allen läßt sich das Warum angeben, und man erkennt das Bestreben, eine, wenigstens äußerlich geschlossene Handlung herzustellen. Um den ethischen Gehalt derselben kümmert der Verfasser sich kaum, aber die Begebenheiten strebt er in motivierter Verknüpfung aneinander zu reihen. Deshalb vermeidet er es, sich in Nebendinge zu verlieren: die Abenteuer am flandrischen Hof, welche H. S. in seinen I. Akt aufgenommen hat, streicht er und führt gleich hier den König und die Grafen Theodorus und Limosi ein. So gewinnt er, neben einer ausführlichen Vorgeschichte der Handlung, einen Anknüpfungspunkt für den Schluß.

Die Intrigue, welche die Grafen gegen Fortunatus spielen, ist zu einfach, als daß man sie auf eine fremde Quelle zurückzuführen brauchte: sie vergraben ein Kleinod, das dem König abhanden gekommen, im Gemach des Fortunatus und geben ihn als den Dieb an (Sc. I_{3-6}). Im II. Akt von K scheint das Erlebnis in Konstantinopel deshalb der Gewinnung des Hutes nachgestellt zu sein, damit der Hörer die Vorteile erkennt, welche im gleichzeitigen Besitz beider Wunschdinge liegen.

Eine von modernem Standpunkte aus überflüssige Zuthat ist das Gespräch mit dem Äthiopier, II_3. Aber der Verfasser kannte seine Zuhörer vermutlich recht gut, als er ihnen hier einen gedrängten Auszug alles dessen gab, was die volkstümliche Geographie jener Tage von unbekannten Ländern und ihren Bewohnern zu berichten wußte.[1] Das Publikum jener Zeit muß der Bühne mit einer Naivetät gegenübergestanden haben, wie wir sie heutzutage höchstens noch bei Kindern finden, welche zum erstenmal in ein Zauber- und Feenstück geführt werden. Es lebte sich in die Schicksale der handelnden Personen ganz anders hinein als wir, und der Fortunatus, der in einem Augenblicke so viel Wunderbares zu

---

[1] Vgl. hierzu: Herzog Ernst, herausg. v. K. Bartsch S. CLXVI ff: hier wird ein großer Teil der Fabeln, welche diese Scene vorbringt, auf ihre Quellen zurückgeführt.

sehen bekommt, erregte ihm gewiß eine noch größere Ehrfurcht, als uns ein Afrikareisender, der amtlich tot gemeldet wird und lebendig und gesund nach Hause kommt, und die Wirkungen des Wunschhutes wird es mit tieferem Interesse verfolgt haben, als uns die neueste verbesserte Konstruktion des Phonographen erweckt. Denn man muß sich vorstellen, daß das Davonfliegen so vollkommen als möglich dargestellt wurde;[1] war es doch sicher nicht schwer, ein Publikum bis zur völligen Illusion zu täuschen, welches noch nicht durch populäre Naturwissenschaft zu der Überzeugung gebracht war, daß die Welt in allen ihren Teilen vollständig erklärt und begriffen sei. So werden denn die Hörer jener Zeit ein nicht geringes Vergnügen an dem Mohren gehabt haben, in welchem sie ihre eigene naive Verwunderung über das Davonfliegen personifiziert sahen, und gegen den sie doch eine gewisse Überlegenheit empfinden mochten, weil sie es ja schon öfter gesehen hatten.[2]

Die Scene III_2, wo Agrippina die Kammerfrau beauftragt, die schönsten Kleinodien einzukaufen, hat der Verfasser eingefügt, um das Auftreten des Andolosia als Juwelier in $IV_{1.2}$ im voraus zu motivieren. Die Kauflust der Agrippina erscheint hier zuerst als ein charakteristischer Zug, auf den Andolosia später noch einmal spekuliert in der angeführten Stelle, wo er die Äpfel feilbietet.

Wie wir sahen, führt K die erste Entführung der Agrippina, welche H. S. erzählen läßt, in dramatischer Form vor. Der Verfasser wiederholt sich aber nicht, sondern läßt die zweite Entführung aus dem Erfolg errathen, während H. S. auch diese erzählt. Er verschont seine Zuhörer, denen er die Handlung sonst möglichst vollständig bietet, doch mit gräßlichen Schauspielen: die Erzählung vom Tod des Andolosia setzt er nicht in Handlung um, auch streicht er aus der letzten Scene des H. S. den Henker. Bei ihm

[1] Zur scenischen Ausstattung der Kasseler Bühne vgl. Lyncker, Geschichte des Theaters und der Musik in Cassel. S. 240 ff.

[2] Vgl. auch die Stelle über die Englischen Komödianten aus Guarinoni bei Meißner, Die Engl. Kom. zur Zeit Shakespeares in Österreich (Wien 1884) S. 10, wo nur von „lächerlichen Possen und Gaukelspielen“ die Rede ist.

findet das Verbrechen der Grafen seine Sühne, indem sie über den Raub in Streit geraten und sich gegenseitig töten, und diese Sühne ist dramatisch wirkungsvoller, weil man sie vor Augen sich vollziehen sieht und weil sie ohne Zuthun eines Dritten aus der bösen That selbst entspringt.

Diesen verständigen Änderungen und Zusätzen muß man einige andere gegenüberstellen, welche der Arbeit den Stempel der Flüchtigkeit aufdrücken. In I_8 führt Fortuna den Fortunatus nicht aus dem Walde, wie bei H. S., trotzdem er zuerst darum gebeten hat. Da Fortus in II_1 noch als lebend erwähnt wird, obgleich das gar nicht nötig war, so hätte auch gesagt werden können, wann er stirbt. In IV_6 sagt Andolosia dem Eremiten nicht, wie bei H. S., daß er „von Lunden her auß Engellandt" kommt; trotzdem giebt der Eremit in seiner Antwort an, wie weit er gerade von England entfernt ist. Bei sorgfältigerer Durcharbeitung hätte der Verfasser wohl auch bemerkt, daß die Ermahnungen des Fortus, in I_2, gar nicht mehr motiviert sind. Daß er sie noch vermehrte, mag aber auch ein Beweis sein, daß gelegentliches Moralisieren vom Publikum beifällig aufgenommen wurde. Dagegen konnte die Bitte um Geleit in II_3 unbedenklich gestrichen werden.

Neben den besprochenen Änderungen läuft noch eine besondere Reihe von Zusätzen her, welche zu der Handlung gar keine direkte Beziehung haben. Die Rolle des Ampedo ist nämlich zu einer komischen erweitert, aber nicht etwa dadurch, daß eine Anzahl mehr oder weniger unflätiger Späße hineingetragen ist, sondern der farblose Ampedo des H. S. ist zu einem komischen Charakter, zum Geizhals ausgestaltet. So sagt er z. B. in III_9, — nachdem er seine Taglöhner aufs Feld geschickt hat:

> Ich hab schier den gantzen tag mit meinen arbeitern gedinget, ehe ich es hab so weit bringen können, das wier noch seindt einst worden umb achtenhalben heller zum taglohn. Ich halt mich so genauw undt spar es an allen orten, da ich doch wohl weis, das ichs nit von nöten hab; aber doch halt ich die hellerger zurück undt gebe keinen aus, ich hab ihn dan drei mahl besehen, dan ich weis, wozu sie gut seindt.

Dieser zwecklose Geiz ist begleitet von beschränkter Einfalt und kleinlicher Neugierde. Auch diese Züge sind verschiedentlich zu

wirkungsvoller Situationskomik verwertet. Wenn z. B. Andolosia ihm mit leichter Mühe den Hut abgeschwindelt hat, so ruft er dem Entschwundenen verdutzt nach III_{11}:

Ist er hinweg? — ja, er ist dahin, undt hat den wunschhut mit ihm!

dann folgt das bedenkliche Kopfschütteln:

er ist gar zu verwegen undt wirdt uns umb beide Kleinot bringen.

und nun der verdrießliche Trost:

aber was frage ich nach dem hut! — ich bin nur fro, das er (Andolosia) hinweg ist, damit ich ihm nicht vielleicht hette etwas geben müssen.

In IV_7, nachdem der Bruder Hut und Seckel verloren hat, kommt Andolosia laut jammernd auf die Bühne:

Wer solte doch nicht von großem unglük sagen? wer wolte nicht bekennen, das ich ursach hette, traurig zu sein?

Natürlich glaubt der Hörer, er habe den Verlust der Wunschdinge erfahren. Aber nein:

Diese nacht ist mier eine sauw mit sieben ferkelgern gestorben!

In V_2 hat er wieder einmal Verlangen, zu wissen, was der Bruder macht:

Es verwundert mich doch mit der zeit, wie es kommen mag, das mein bruder so lang außen bleibet. Ich hoffe ja nicht, das er den glüksbeuttel verloren hab; nein, nein! sonst, wan er käme, so verbrächte er mier in einem tag all mein gut, welches ich erkarget hab. Nein, nein, der beuttel muß nicht hinweg sein, sönsten grämet ich mich zu tode, wan ich meine kasten angreiffen müste. — Aber siehe, was kömbt dortten her geflogen? ist das nicht mein bruder? ja fürwar, er ists!

Und nun, mit offenbar übertriebener Freundlichkeit:

O sei mier zu tausent mahlen willkommen, mein liebster bruder!

Übrigens hat der Verfasser übersehen, daß Ampedo noch gar nicht wissen kann, ob Andolosia den Beutel überhaupt zurückgewonnen hat. In dem kurzen Monolog bei H. S., der dieser Stelle zu Grunde liegt, heißt es:

S. 218_{29-31}:
Mein bruder ist aber lang außen,
Ich förcht, er thu nit gar wol haußen.
Komb er zum beutel umb das wunschhütel,
So wird ich heißen nicht der gütel.

Ampedo ist, wie noch bemerkt werden muß, nicht einfach als Geizhals gezeichnet, sondern dem Bruder durchweg als Kontrastfigur gegenübergestellt. Als Gegensätze zeigen die Brüder sich auch in E, wenn sie beim Tode des Vaters zum ersten Male auftreten: Andolosia, übermütig und lebenslustig, denkt nur an das Vergnügen, welches ihm der Glücksbeutel verschaffen soll; Ampedo, zahm und fromm, redet beständig vom Tode des Vaters und seinem letzten Willen. Diese Charakteristik wird aber sofort dadurch verwischt, daß Ampedo, wenn er endlich in die Teilung gewilligt hat, auf dem Besitz des Beutels, als des angenehmsten Teiles, besteht. In der entsprechenden Scene von K ist gar nicht viel von Moral und vom Vater die Rede, aber warum beide Brüder auf dem Besitz des Beutels bestehen, begreifen wir recht wohl, denn sie sind uns schon zweimal in ihrer ausgeprägten Eigenart vorgeführt worden. Zu Beginn des II. Aktes fügt der Verfasser eine Scene ein, welche die Brüder im Zustande der Armut zeigt. Da ist Ampedo kleinmütig und niedergedrückt, Andolosia hoffnungsvoll und fröhlich. Auf eine Jeremiade des Brudes erwidert er:

Ein frisch hertz, das ist ehren wehrt. Drumb kan ich nicht traurig sein.

Amp.: O bruder, wie lestu dier unser elendt so wenig angelegen sein! bedenk doch nur unsern standt, darinnen wier seindt, undt sag mier dan, ob wier nicht ursach haben traurig zu sein.

And.: Ampedo, du predigest mier alle tage. Wan ich nun schon lang bekümmert were, was hülf mich es? wem thete ich weher damit als mier selbst? Drumb sei doch auch lustig.

Amp.: Andolosia, du bist ein seltzamer kopf, ich kan mich nicht in deinen sinn schicken.

And.: Werde nicht zornig, Ampedo, was ich rede, das thue ich darumb, das ich dich trösten wil.

Amp.: Ich mag deiner thorheit nicht lenger zuhören, ich wil eine weile zu meinem grosvatter gehen; wiltu mit, so magstu es thun.

And.: Was sol ich bei dem alten machen?

Amp.: Wiltu es nicht thun, so las es.

And.: Nun, ich wil mit gehen.

Das zweite Mal sehen wir die Brüder unter dem Eindruck welchen die Aussicht auf Verbesserung ihrer Lage auf sie macht Ampedo teilt ganz fröhlich eine Botschaft des Vaters mit. Sowie aber Andolosia triumphierend ausruft:

Noch woltestu allzeit verzagen! was ich dier sagte, so glaubtestu mier als nicht undt schaltest mich einen thoren,

da fällt er gleich wieder in seinen mürrischen Predigerton:

Erfreuwe dich drumb so sehr nicht! man sol sich keines glükes zu hoch erfreuwen, auch keines unglüks zu sehr bedrüben.

And.: Jetzt fengestu schon wiedrumb an mit deiner weisheit! in allen sachen bistu so klug! sag mier doch, hastu nichts mehr an mier zu dadeln?

Amp.: Ist das fragens wehrt? glaub mier, wan ich wolte anfangen, ich würde nur gar zu viel finden. Du gehest undt wilst es den courtisanen gleich thun mit kleidung, mit schönen pferden undt mit allen andern sachen. wo wil es doch dein kosten austragen? wo wiltu es bezahlen?

And.: Das hertz sagt mier, das wier noch einmal geldes genug bekommen werden.

Amp.: Ich möchts gern sehen.

Und wieder zeigt Andolosia wie in II_1 einen Anflug liebenswürdiger Gutmütigkeit, wenn er auf die bittere Bemerkung des Bruders antwortet:

Verzweiffel nicht, Ampedo, es kan sich noch alles wohl schicken.

Aber wenn sich nun diese Hoffnung in ganz unerwartetem Maße verwirklicht, dann treten die halb verschleierten Grundtriebe der Charaktere schroff hervor.

Beide zeigen sich als rücksichtslose Egoisten, aus dem Moralprediger mit den stoischen Grundsätzen wird ein habgieriger Filz, aus dem gutmütigen Optimisten ein leidenschaftlicher Don Juan, und gelegentlich macht sich der eine über den anderen lustig, am meisten Ampedo. So sagt er in III_9:

Mein bruder ist so ein doller nar, vielleicht möchte er uns umb den glüksekel bringen.

In IV_7 klagt er, daß seine Schuhe so schlecht gemacht waren, daß sie nur zwei Jahre gehalten haben, während er sonst mit einem Paare vier Jahre ausgekommen sei, und fährt dann fort:

Ja, wan ichs noch erst machte wie mein bruder, so würde ich balt fertig sein! — wo mag er doch jetzt wohl sein? ich hab lang nichts von ihm gehöret. — Aber was bekümmer ich mich drumb!

Eine recht herzliche Unterhaltung führen die Brüder, nachdem Andolosia zum zweiten Male heimgekehrt ist und den Beutel zurückgebracht hat V_3:

Anb.: .... siehe da, nimb so viel geldes heraus als du begerest; ich weis doch wohl, das du das deinige wirst verthan haben in der zeit.

Amp. (offenbar bei Seite sprechend): Ha, ha, ha! nit einen heller davon!

Anb.: Warumb lachestu, bruder?

Amp.: Ich lach für freuden, das ich den beutiel wiederumb sehe.

Anb.: (bei Seite) O, ich kenne dich viel zu wohl, karger filz! .....

Sollte nicht diese Kontrastierung der Brüder in letzter Linie auf Decker zurückzuführen sein? V und H. S. wissen nichts von moralischen Gegensätzen ihrer Charaktere, sie schildern nur den einen als wanderlustig, den anderen als seßhaft. Diese verschiedenen Neigungen bildet Decker zu Gegensätzen des Temperaments aus: er schildert den einen als Sanguiniker, den anderen als Melancholiker. Er führt wie K die Brüder zweimal vor, ehe sie in den Besitz der Wunschdinge kommen, zu einer Zeit also, wo ihre verderblichen Charaktereigenschaften noch keine Gelegenheit haben, sich schädlich zu erweisen. Bei der Verpflanzung auf den Kontinent ging von Deckers ethischer Vertiefung natürlich viel verloren, und es ist möglich, daß die Brüder dem Verfasser von K schon als Verschwender und Geizhals überliefert wurden. Denn für die englischen Komödianten, welche Deckers Stück mitbrachten, lag es nahe, Ampedos Schwermut in Einfältigkeit, seine Sorge um den Bruder in Neugierde, seine Geringschätzung des Reichtums und weltlicher Genüsse in schmutzigen Geiz zu verwandeln. Seine erste Rede in II_1 könnte wohl ein Nachklang Deckerscher Verse sein:

D_2: ...... tis not the want Of costly dyet or desire of gold, Inforce this rupture in my wounded brest. Oh no, our Father (if he liue) doth lie Under the Iron foote of miserie, And (as a Doue gript in a Faulcons claw) There pant'th for life being most assured of death. Brother, for him my soule thus languisheth. (p. 99.)	K: Bruder, es nimbt mich nur wunder, wie du so lustig kanst sein in unserem elende, da wir jetzunder erstlich unsers vatters müssen beraubet sein undt nicht wissen, wo derselbige ist ob er noch beim leben oder todt Undt zum andern, so drüket uns der große armut.

In III_{10} macht Andolosia den vergeblichen Versuch, von dem

Bruder Geld zu erhalten, ehe er mit dem Hut davonfliegt. Das könnte aus einer Stelle Deckers in der Scene vor dem Tode des Vaters entstanden sein, wo Andolosia von Ampedo Geld borgt und zu einem weniger wüsten Leben ermahnt wird. Auch die leidenschaftliche Rede nach der zweiten Entführung der Agrippina erinnert an Deckers Andolosia:

D_2: I am neither a diuel, as you cal me, nor a Jeweller as I cal my selfe, no, nor a Jugler, yet ere you and I part, weele haue some legerdimain together: do you know me? (p. 144.)	K V_1: .... sihestu jetzunt, wer ich bin? ich bin der doctor! ich bin der jovalierer! ich bin der apfelkrämer!

Bemerkenswert ist, daß Andolosia in der Verkleidung als Doktor, wie bei Decker, eine groteske Figur spielt. Noch mehr erinnert es an Decker, daß in V_6 die Fortuna einen Monolog hält, worin sie verkündet, daß die Brüder sterben sollen, weil beide ihre Gabe mißbraucht hätten.

Freilich liegen die Beziehungen von K zu D_2 nicht so auf der Hand, wie die von E. Immerhin aber scheint mir, daß man Creizenachs Behauptung,[1] K gehe nicht auf Decker zurück, keine unbedingte Gültigkeit zuerkennen darf.

2.

Ariodante und Ginevra.

Die Kasseler Handschrift des Fortunatus enthält noch ein zweites Drama, als „Tragikomedia" bezeichnet. Demselben ist ein Prolog vorangestellt, in welchem die „Zeit" erklärt, daß sie gekommen sei, ihrer Tochter „Veritas" gegen den falschen Ritter Polinesso zu Hülfe zu kommen, der auch die schöne Ginevra und

[1] A. a. O. S. XLV.

andere Personen in Lebensgefahr gebracht habe. Der Inhalt des Stückes selbst ist kurz folgender:

I_1 Der König von Schottland ernennt den Herzog Polinesso von Albanien zu seinem Statthalter und verleiht dem Ariodante und
I_2 seinem Bruder Lurcanio reiche Lehen. Der ehrgeizige Polinesso trachtet aber nach der Krone, welche er sich mit der Hand der Ginevra, der einzigen Tochter des Königs, zu sichern meint. — (Hier fehlt in der
I_3 Hs. mindestens ein Blatt). Er beredet eine Dienerin der Ginevra, Dalinda, welche ihm ihre Liebe geschenkt hat, ihn der Tochter des Königs zu empfehlen; sei er durch diese erst in Besitz des Königreichs gekommen, so wolle er sie durch Gift beseitigen und Dalinda an ihre
I_4 Stelle setzen. — Hinterdrein spottet er über die verblendete Thörin. —
I_5 Dalinda führt ihren Auftrag aus und erfährt dabei, daß ihre Herrin den Ariodante liebt und deshalb von Polinesso nichts wissen will.
I_6 Diese Entdeckung will sie ihrem Geliebten alsbald mitteilen. — In
I_7 einem Monologe bekennt Ariodante seine Liebe zu Ginevra, deren
I_8 Gegenliebe er versichert sei. Ihn belauscht sein Bruder Lurcanio und macht ihn auf das Gefährliche einer so hochstrebenden Liebe aufmerksam.
I_9 Ariodante aber ist voll Zuversicht. Polinesso hat mittlerweile Dalindas Neuigkeit erfahren. Am liebsten vertriebe er einfach den Nebenbuhler; um aber nicht Ginevra gegen sich einzunehmen, will er einen anderen Weg einschlagen, nämlich dem Ariodante ihre Treue verdächtig machen.
I_{10} — Ginevra ist schon voll trüber Ahnungen, daß Polinesso etwas gegen den Geliebten anstiften werde.

II_1 Polinesso wirft dem Ariodante in freundschaftlichem Tone vor, daß er sich in seine Liebe zu Ginevra eindränge. Ariodante behauptet, der begünstigte Liebhaber zu sein, und Polinesso erbietet sich zum
II_2 Gegenbeweis. — Er schmiedet einen Plan, wie er den Ariodante
II_3 betrügen will, und beredet Dalinda, heimlich die Kleider der Ginevra anzulegen und ihn am Abend zu sich auf den Altan zu ziehen; so werde er sich die rechte Ginevra am ersten aus dem Sinn schlagen.
II_4 Ariodante, den er in ein verlassenes Haus, jenem Altan gegenüber,
II_5 bestellt hat, fürchtet, daß er dort ermordet werden solle. Er läßt
II_6 durch seinen Diener Polydorus den Lurcanio holen und bittet den Bruder, sich zur verabredeten Zeit in der Nähe des verlassenen Hauses
II_7 einzustellen. Nähere Auskunft verweigert er. Lurcanio nimmt sich aber gleich vor, hinter das Geheimnis zu kommen und begiebt sich vor
II_8 seinem Bruder an den bezeichneten Ort. Dalinda erscheint auf dem
II_9 Altan und wird von Lurcanio für Ginevra gehalten. Alsbald kommt
II_{10} Ariodante; ihm folgt Polinesso in Verkleidung. Dalinda wirft ihm
II_{11} eine Strickleiter herunter, und nach einem Liebesgespräch voll antiker
II_{12} Anspielungen ziehen die beiden sich ins Haus zurück. Der verzweifelnde

Ariodante will sich in sein Schwert stürzen, woran ihn der Bruder
II_{13} verhindert. Doch giebt er seinen Vorsatz, zu sterben, nicht auf. Lur-
canio philosophiert über den Fall; er möchte vor allem wissen, wer
der Vermummte gewesen. Einstweilen begiebt er sich zur Ruhe.

III_{1} Polinesso läßt sich von seinem Diener Sestio berichten, wie Ario-
dante in aller Frühe, allein von seinem Diener begleitet, den Hof
verlassen habe. Polinesso zweifelt gar nicht, daß Ginevra ihn nun
III_{2} erhören werde. Doch geht er ihr für jetzt aus dem Wege. Ginevra
ist durch Ariodantes Abzug beunruhigt. Erfreut sieht sie seinen Diener
Polydorus kommen, von dem sie etwas über ihren Geliebten zu er-
III_{3} fahren hofft. Er meldet ihr, daß sein Herr sich ins Meer gestürzt
III_{4} habe, und sie bricht in verzweifelte Klagen aus. — Der König forscht,
ob niemand den Grund von Ariodantes Selbstmord kenne. Polinesso
stellt sich unwissend; Lurcanio aber offenbart nach kurzem Schwanken
dem Könige, was er in jener Nacht gesehen hat, beschuldigt Ginevra
der Unkeuschheit und erbietet sich, die Wahrheit seiner Behauptung im
Gottesgericht zu erweisen. Der König bestimmt, daß Ginevra verbrannt
werden soll, wenn binnen einem Monat kein Ritter für sie in die
III_{5} Schranken tritt. Polinesso ist mit dieser Entwickelung der Dinge sehr
III_{6} zufrieden. Ginevra findet Trost in dem Gedanken, im Tode mit
Ariodante vereint zu werden, nur betrübt es sie, daß die Verleumdung
III_{7} ihr Andenken beflecken wird. Ariodante, der sich bei einem Einsiedler
aufhält, hat das der Ginevra drohende Unheil erfahren. Er ist zornig,
daß Polinesso nicht für sie eintritt, und nach hartem Kampfe beschließt
er, für sie zu fechten, trotzdem er nicht an ihre Unschuld glaubt.

IV_{1} Dalinda in Sorgen, daß ihre That, deren Folgen sie nicht bedacht
IV_{2} hatte, ans Licht kommen möchte. Sie bittet Polinesso, ihr vom Hofe
fortzuhelfen, und er schlägt ihr vor, er wolle sie durch zwei Diener
IV_{3} auf eines seiner Schlösser führen lassen. Dalindas Bitte kommt ihm
gerade recht. Die Diener sollen sie umbringen, damit auch dieser
IV_{4} Zeuge seines Verbrechens stumm gemacht wird. Seinen Diener Sestio
kann er indes nur mit dem Degen in der Hand zwingen, dem grau-
IV_{5} samen Befehl Gehorsam zu versprechen. In grenzenlosem Übermut
versteigt sich Polinesso zu dem Ausrufe, er wolle den König hinrichten
IV_{6} lassen und die Götter aus dem Himmel verjagen! Ariodante ist unter-
dessen angekommen und hat gehört, daß sein eigener Bruder der An-
IV_{7} kläger ist; er will's ihm „wohl eintrenken". Zufällig findet er „einen
IV_{8} seltzamen kerl", Dromo, den er zum Knappen annimmt. — Im kale-
donischen Walde reitet zur selben Zeit Ritter Rinaldo di Mont
Albano „nâch âventiure". Beim Mönch eines Klosters, an das
er kommt, fragt er an, ob in diesem Walde noch viele Abenteuer zu
suchen seien. Der aber empfiehlt ihm als ein würdigeres Ziel seiner
Tapferkeit, die Ginevra vom Feuertode zu erretten. Das sagt Rinald

IV_{10} zu, mag sie unschuldig sein oder nicht. Er macht sich sogleich auf den IV_{11} Weg nach der Hauptstadt Santo Andrea. Unterwegs stößt er auf Sestio und Abonio, die sich anschicken, die Dalinda zu morden. Vor dem Ritter ergreifen sie jedoch die Flucht, und dieser nimmt Dalinda mit, um sich unterwegs ihre Geschichte genau erzählen zu lassen.

V_{1} Polinesso wird von bösen Ahnungen geplagt, die er zu verscheuchen V_{2} sucht. Den Lurcanio versichert er seiner Freundschaft, während er ihn V_{3} heimlich verwünscht. Rinaldo dankt Dalinda für ihre offenen Mitteilungen und eilt zum Kampfplatze, während sie in der Herberge V_{4} zurückbleibt. Auf dem Kampfplatz sind der König, Polinesso, Lurcanio, Ginevra und Gefolge versammelt. Dreimal soll die Glocke läuten, wenn bis dahin kein Ritter sich einstellt, Ginevra den Tod erleiden. Der König ist bekümmert, Polinesso horcht ungeduldig auf die Glocke; beim zweiten Schlagen läßt er das Holz herbeischaffen, so daß Lurcanio selbst seine Eile hemmt. Aber Ginevra ist völlig in ihr Schicksal ergeben. Schon schlägt's zum dritten Mal, verzweifelnd ruft der König: „Zündet an! Zündet an! es ist doch alles hoffen umbsonst!", da V_{5} erscheint, von Dromo angekündigt, ein unbekannter Ritter. Lurcanio weigert sich anfangs, gegen einen Unbekannten zu fechten, wird aber V_{6} vom Könige umgestimmt. Die Kämpfenden trennt Rinaldo, bezeichnet Polinesso als Betrüger und fordert ihn zum Zweikampf. Polinesso sucht auszuweichen, aber der König macht ihn darauf aufmerksam, daß er eine so dringende Forderung nicht wohl ablehnen könne. Rinaldo verwundet ihn tötlich und zwingt dem Sterbenden ein umfassendes Geständnis ab. Ariodante giebt sich zu erkennen und erzählt, daß er sich aus dem Meere durch Schwimmen gerettet habe. Er erhält die Hand der Ginevra. Den Bruder möchte er noch immer gern züchtigen, wird aber vom Könige versöhnlich gestimmt.

Die Geschichte, welche hier dramatisiert vorliegt, ist eine größere Episode des Orlando furioso, wo sie c. IV. st. 51 bis c. VI. st. 16 erzählt wird. In den Jahren 1632—1636 erschien zu Leipzig in vier Abteilungen die Übersetzung des Ariost von Diedrich von dem Werder; der die Gesänge IV—X umfassende zweite Teil kam 1634 heraus, und es ist zunächst zu untersuchen, ob K etwa aus dieser Verdeutschung schöpfte, oder ob es auf das italienische Original zurückgeht. Bei der Vergleichung[1] kommt es weniger auf Übereinstimmung im deutschen Wortschatz an, da eine solche auch

[1] Für die ich die Gesamtausgabe von 1636 benutzt habe, da nennenswerte Textverschiedenheiten nicht in Betracht kommen.

bei unabhängigen Übersetzern aus derselben Zeit zu erwarten ist. Wichtiger ist schon die Art, wie italienische Eigennamen wiedergegeben werden. Den Ausschlag aber muß die Satzkonstruktion geben. Denn da Diedr. v. d. Werder in Versen übersetzt, so ist er gezwungen, hierin von dem Originale vielfach abzuweichen, und es wird sich leicht erkennen lassen, wem K folgt. Ich gebe die Parallelstellen, welche wörtliche Übereinstimmung zeigen, in der Reihenfolge des Originals. Dieses läßt zuerst den Rinaldo auftreten, wie K in IV_8. Aus seiner Unterhaltung mit dem Mönch vergleiche man folgende Stellen:

A. c. IV st. 52, 7—8:[1]	K IV_9. Monachus: Es ist ebendieselbige (sc. wildtnus) darinnen Tristano, Lancilotto, Galasso, Artus undt Galvano ihre Dapferkeiten bewiesen haben.....
Gran cose in essa già fece Tristano, Lancilotto, Galasso, Artù e Galvano.	

W (Diedr. v. d. Werder) IV_{52} 7—8:

Gar große Dinge hat Giron darin gethan,
Lancilotto, Artu, Galasso und Tristan.

Wie W dazu kommt, statt des Galvano den Giron zu nennen, weiß ich nicht. Die Varianten der Ausgabe des O. F. von 1516 gaben dazu keine Veranlassung. Jedenfalls ist es ganz deutlich, daß K hier mit A übereinstimmt. — Später sagt der Mönch:

A IV_{57}:	K IV_9: Aber wan du ja lust hast, deiner dapferkeit eine probe zu beweisen, so praesentieret sich hier jetzundt die aller beste occasion, so jemals ein ritter gehabt hat. Du solst wissen, das unsers Königes tochter jetzundt eines ritters von nöten hat, welcher für sie streitte gegen einen freiherren mit nahmen Lurcanio, welcher sie begehret ihres gutten nahmens undt ihres lebens zu berauben.
E se del tuo valor cerchi far prova, T'è preparata la più degna impresa, Che ne l'antiqua etade o ne la nuova Già mai da cavallier sia stata presa. La figlia del re nostro or si ritrova Bisognosa d'aiuto e di difesa Contra un baron, che Lurcanio si chiama, Che tor le cerca la vita e la fama.	

[1] Orlando Furioso Text der Ausgabe von 1532, herausg. von Camerini, bequem zugänglich in der Biblioteca Classica Economica.

W IV_{57}:

Suchst eine Probe du, die deinen Ruhm erweitet,
So ist die allerbest jetzund dir schon bereitet,
Wie jemals eine war, sie sey alt oder new,
Als einem Rittersmann zu Handen kommen sey.
Des Königs Tochter hier hat Hülf und Schutz von nöthen,
Wiltu, so ziehe hin, dieselbe zu vertreten,
Ein Freyherr ists, und heist Lurcanio, der fäht
Diß Unheyl an, und ihr nach Ehr und Leben steht.

Die zweite Hälfte dieser Stanze übersetzt W sehr frei, K steht augenscheinlich dem Originale näher als der Übersetzung. Der Mönch sagt weiter:

A IV_{58}:

Questo Lurcanio al padre l'à accusata,
(Forse per odio più, che per ragione)
Aver a mesa notte ritrovata
Trar un suo amante a sè sopra un verone.
Per le leggi del regno condennata
Al fuoco fia, se non trova campione
Che fra un mese, oggi mai presso a finire,
L'iniquo accusator faccia mentire.
60. Il re, dolente per Ginevra bella
(Che così nominata è la sua figlia)
À publicato per città e castella
Che, s'alcun la difesa d'essa piglia,
E che l'estingua la calumnia fella
(Pur che sia nato di nobil famiglia)
L'avrà[1] per moglie e un stato quale,
Fia convenevol dote a donna tale.

K IV_9: Dieser Lurcanio hat sie bei ihrem vatter dem König verklaget, vielleicht mehr aus haß als aus billichkeit, das er gesehen hab, das sie zu mitternacht einen von ihren liebhabern zu sich auf eine altaun getzogen undt mit demselben ihr heimlich gespräch undt leffelei gehalten habe. Also ist sie durch das gesetz zum feuwer verdammet. Jedoch der König, bedrübet umb Ginevra (den so heist sein dochter) hat ausruffen lassen, das, wo innerhalb einem monat sich ein ritter würde finden lassen, welcher Lurcanio könte zu liegen machen, dem wölle er sie geben, mit einem brautschatz, welcher einem solchen freuwlein gebühret. Nun ist die zeit umb undt morgen ist der bestimbte tag, in welchem sie streitten sollen, aber es hat sich noch kein ritter gefunden. Derhalben bedeuchte mich, eine gleichmeßige that wie dieses stünde einem solchen ritter wie du bist besser an, als so allein durch die wälder zu ziehen undt abentheuwren zu suchen.

[1] „Gli la darà" in der Ausgabe von 1516 (herausg. von Crescentino Giannini, Ferrara 1875) steht wohl nur zufällig näher.

61. Ma se fra un mese alcun per
lei non viene
O venendo non vince, sarà
uccisa.
Simil impresa meglio ti
conviene,
Ch'andar pei boschi errando a
questa guisa.

W IV_{59}.
Beym Vater hat der Herr erschrecklich sie verklaget
(Vielleicht aus lauterm Neid und Eyfer, der ihn naget)
Daß sie in Mitternacht zu sich auf den Altan,
Offt einen Buhlenknecht gezogen hett hinan:
Durch unsers Reiches Satz wird sie verdampt zum Fewer,
Wo nicht ein Held bestreitt die Klag' und Abenthewer.
Und liegen öffentlich den falschen Kläger mach'
In Monatsfrist, und dann so endt sich diese Sach.
60. Umb die Gineura ist der König hoch betrübet,
(So heist sie) weil er sie gar sehr und hertzlich liebet,
Zu ruffen aus, hat er bestellt. durchs gantze Land,
Wer dieser Sache Schutz wird nehmen an die Hand,
Und tilgen diese Schmach, als fälschlich ausgegossen,
(Nur daß er gleichwohl sey aus Edlem Stand entsprossen)
Sol haben sie zum Weib und solchen Staat dabey,
Wie einer solchen Dam er ebenmässig sey.
61. Wann sich in Monatfrist nicht einer für sie findet,
Auch wann sich einer find, und doch nicht uberwindet
Alsdann wirdt sie verbrandt. Wer diese Sach ergreifft,
Viel besser thut, als wann er in dem Wald umbschweifft.

Man hat vornehmlich zu achten auf die Verse 58_2 und 60_2. Die Zusätze, welche sich der Übersetzer hier erlaubt, um seinen Alexandriner zu füllen, findet man in K nicht.

Rinaldo sagt den Mönchen zu, daß er die Ginevra retten werde, und begiebt sich auf den Weg nach der Hauptstadt. Im Walde trifft er auf Dalinda und ihre Begleiter, welche im O. F. nicht weiter genannt werden. Er verjagt die Mörder, wie in K IV_{11}, und läßt sich von Dalinda erzählen, was sie von der Geschichte wissen kann. Diese ganze Erzählung setzt K in Handlung um, und es finden sich daher Anklänge an sie in den verschiedensten Scenen:

A V_{17} 5—8:
Il re l'amava (sc. Ariodante), e ne mostrò l'effetto:
Che gli donnò di non piccola sorte
Castella e ville e iuridizioni,
E lo fe grande al par dei gran baroni.

K I_1 Rex: Desgleichen auch ihr beide, Ariodante undt Lurcanio, weil ihr euch ieberzeit so wohl undt ritterlich verhalten habt, so wil ich euch auch jetzunder mit städten undt schlösseren begaben, undt sollet auch die fürnembsten nach Polinesso im reich sein.

W: Der König auch sein Hertz in Gnaden zu ihm lenkte,
Und zeigt es in der That, indem er ihme schenckte
Viel Güter, Schlösser, Städt, und Höf im Königreich,
Und macht ihn groß, und zwar den gröſten Herren gleich.

Die Flickworte, durch welche W den Vers 7 verlängert, hat K nicht, es ist im Gegenteil noch knapper als A.

Die Unterredung zwischen den beiden Nebenbuhlern folgt ganz dem Original:

A V_{27} 5—8:
Mi maraviglio (incomminciò il mio amante)
Ch'avendoti io fra tutti li mie' uguali
Sempre avuto in rispetto e sempre amato,
Ch'io sia da te si mal rimunerato.

K II_1 (Polinesso): Fürwar, Ariodante, es nimpt mich nicht wenig wunder, das du, als der du weissest, das ich dich allzeit für meinen besten freundt gehalten hab undt dich mehr geliebet als einigen an diesem hofe, mier jetzundt solches so schlecht vergiltest.

W: Ich wundre mich (fieng an mein falscher Schatz zu sagen)
Der ich für allen hab insonderheit getragen
Zu dir viel Lieb und Gunst, und dich so hoch geehrt,
Daß ich so ubel nun von dir belohnet werd.

K erscheint hier völlig unabhängig von W, und nicht anders ist es im weiteren Verlaufe der Unterhaltung:

A V_{28}:
Io son ben certo che comprendi e sai
Di Ginevra e di me l'antiquo amore;
E per sposa legitima oggi mai
Per impetrarla son dal mio signore.

K: Ich zweiffel nicht, das dier wohl bewuſt ist die liebe zwischen Ginevra undt mier, undt das ich nichts anders begere, als sie von meinem herren zu einem gemahl zu fordern.

Perchè mi turbi tu? perchè pur vai
Senza frutto in costei ponendo il core?
Io ben a te rispetto arei, per Dio,
S'io nel tuo grado fussi, e tu nel mio.

Warumb turbierest du mich dan also undt setzest deine gedancken auch an den ort? Ich wolte dich wohl anderst respectiren, wan ich in deinem standt were undt du in dem meinen.

Vers 1 und 2 dieser Stanze übersetzt W:

Ich weiß, und bin gewiß, daß du für zwey, drey Jahren
Mein und Ginevrae Lieb hast allbereit erfahren.

K bleibt dann mit einigen Fremdwörtern (turbieren, respectieren) dem Wortlaut des Originals näher als W:

5—8: Warumb wiltu mir dann Verhinderung drein machen
Und hengen ohne Nutz dein Hertz an diese Sachen?
Fürwar ich besser dich in acht genommen hett',
Do ich an deiner wer, und du an meiner stet.

Ariodante antwortet:

A V:

29. Et io (rispose Ariodante a lui)
Di te mi maraviglio maggiormente:
Che di lei prima inamorato fui,
Che tu l'avessi vista solamente.
E so che sai quanto è l'amor tra nui,
Ch'esser non può, di quel che sia, più ardente;
E sol d'essermi moglie intende e brama,
E so che certo sai ch'ella non t'ama.

30. Perchè non ai tu adunque a me il rispetto
Per l'amicizia nostra, che dimande
Che a te aver debbia, e ch'io t'are' in effetto,
Se tu fussi con lei di me più grande?
Nè men di te per moglie averla aspetto,

K: Undt ich, Polinesso, verwundere mich noch mehr über dich, den du weißt, wie die liebe zwischen uns beiden so groß ist, undt ich weis auch, das du wohl weissest, das sie dich nicht lieb hat. Warumb respectierest du mich dan nicht? Ich hoffe eben so sehr als du sie zu bekommen: ob du schon reicher undt stattlicher bist als ich, so bin ich doch dem König eben so lieb als du, aber seiner tochter bin ich lieber, als du nicht bist.

Se ben tu sei più ricco in queste
bande:
Io non son meno al re, che tu
sia, grato,
Ma più di te da la sua figlia
amato.

Das Fremdwort respectieren gebraucht W auch hier nicht, ändert auch die Satzkonstruktion:

30_1: Drum solstu billich mich in höher Obacht nehmen.

Nun sagt Polinesso:

31. O, disse il duca a lui, grande
è cotesto
Errore, a cui t'a il folle amor
condutto!
Tu credi esser più amato, io
credo questo
Medesmo; ma si può veder al
frutto.
Tu fammi ciò, ch'ai seco, mani-
festo,
Et io 'l secreto mio t'aprirò
tutto;
E quel di nui, che manco aver
si veggia
Ceda a chi vince, e d'altro si
proveggia.

K.: Warlich, das ist ein großer irthumb, da dich die blinde liebe zu gebracht hat! Du meinest, du seiest am meinsten geliebet, undt ich meine auch dasselbe. Aber wan es zum beweis wirdt kommen, so werde ich andere warzeichen darthun können als du. Derowegen wan dichs nicht verdreust, so las uns jetzunder einer dem andern bekennen, was er weis, undt welcher dan beweisen kan, das er am meinsten geliebet ist, dem sol der ander weichen undt sol gantz undt gar von ihr ablassen.

Der Anfang dieser Rede, deren Schluß freier wiedergegeben ist, lautet in W:

O, sagt der Hertzog ihm, wie weit ist das geirret,
Wie hat doch deine Lieb in Thorheit dich verwirret:
Du meynst, du seyst der Liebst', ein solchs ich auch vermeyn....

Der Streit der Nebenbuhler, wer der Meistbegünstigte sei, schließt sich weniger wortgetreu an das Original an, als das Vorhergehende. Immer aber ist der Abstand von W mindestens ebensogroß wie der von A. Dies mag eine Stelle aus dem Monologe des Ariodante zeigen, welcher der Unterredung in II_4 folgt:

A V_{43} 3—8:
Ariodante avea preso suspetto
Che lo cercasse far quivi venire,
Come in un luogo, dove avesse eletto
Poner li aguati e farvelo morire.
Sotto questa finzion che vuol mostrargli[1]
Quel di Ginevra ch'impossibil pargli.

K II_4: ..... ihr könnet leichtlich erachten, das es mier frembt für kömbt, das er mich jetzundt so allein da an einen ort bescheidet, unter dem schein, das er mier das jenige zeigen wolte, welches mich doch unmüglich dunket. Vielleicht thut er es darumb, das er gedenket mich da umbzubringen, undt denket, er wolle andere mit sich bringen undt solches bei der nacht ins werk setzen, damit es niemandts gewar werde.

W.: Ariodante drob auf diesen Argwohn dacht,
Ob Polinesso ihn drumb hett' hieher gebracht,
Als einen solchen Ort, den er ihm hett' erwehlet,
Daß er da werden solt' durch Mörder todt gefället,
Zwar unter dem Getücht, daß er da sehen solt'
Das, was vom Fräwlein er durchaus nicht gläuben wolt.

Was Dalinda weiter erzählt, st. 45—55, giebt den Stoff zu Sc. II_{5-12}. K ist aber ausführlicher als A, mitunter sogar umständlicher, wie in II_5, wo Ariodante erst den Diener ruft und durch diesen den Bruder rufen läßt. K giebt nicht nur die Begebenheiten in trockener Reihenfolge, sondern schildert auch den Seelenzustand der handelnden Personen: So fragt Lurcanio den Bruder gleich, zu welchem Zwecke er ihn in das verlassene Haus gegenüber dem Altan bestelle; und da er eine Aufklärung hierüber nicht erhält, nimmt er sich vor (II_7), hinter das Geheimnis zu kommen. Dalinda erzählt ferner einfach, daß Ariodante in Verzweiflung versucht habe, sich in sein Schwert zu stürzen. In II_{12} hören wir diese Verzweiflung in einem bewegten Monologe sich Luft machen, ehe er sich zu töten versucht. Die angeführten Stanzen von A enthalten nur eine ganz kurze direkte Rede, und das hat seinen guten Grund. Der epische Erzähler will durch die Ereignisse wirken, welche er in rascher Aufeinanderfolge vorführt. Er hütet sich deshalb, durch eingeschobene Reden die Aufmerksamkeit des Hörers von den Begebenheiten auf die Personen abzulenken. Der

---

[1] Sotto pretesto di voler mostrargli Ausgabe von 1516.

Dramatiker, welcher Handlung und Personen leiblich vorführt, hält die Aufmerksamkeit durch das Auge gefesselt und kann uns daher recht wohl zu gleicher Zeit durch das Ohr mit den Motiven bekannt machen, aus welchen heraus seine Personen handeln. — Sobald Dalinda in direkter Rede berichtet, wird diese von K benutzt, so in folgenden Worten des Lurcanio, durch die er den Bruder vom Selbstmord zurückhält:

A V_{54} 3—6:
Fu d'amar lei, quando non t'era aperta
La fraude sua; or è da odiar ben forte,
Poi che con gli occhi tuoi tu vedi certa,
Quanto sia meretrice, e di che sorte

K II_{12}: ... es war billich, das du sie liebtest, ehe undt zuvor dier ihre untrew bewust war, aber jetzundt soltestu sie billich hassen dieweil du doch mit deinen eigenen augen gesehen hast, wie sie dich so gar betrogen hat.

Vers 5—6 übersetzt W:

Weil du mit Augen hast gesehen und gespüret,
Auff was für weise sie ein Hürisch Leben führet.

Dalinda berichtet nun weiter, wie Ariodante den Hof verläßt, wie nach mehreren Tagen ein Bote die Nachricht seines Selbstmordes bringt und wie diese Nachricht von Ginevra aufgenommen wird Diese Erzählung hat K mit ganz besonderem Verständnis für die Bühnenwirkung in Handlung umgesetzt: Wir sehen zuerst Ginevra, gepeinigt von der Ungewißheit, was den Geliebten zur Abreise bewogen haben mag. Mit Freude erfüllt sie der Anblick seines Dieners, denn von ihm hofft sie Nachricht zu erhalten. Und diese Nachricht enthält — den Tod des Geliebten (III_{2-3}). Ein Pfuscher, wie der Verfasser des Fortunatus E, hätte die Botschaft wahrscheinlich dem Könige ausrichten lassen; K läßt sie mit gesundem Gefühle derjenigen Person zukommen, welche am tiefsten von ihr betroffen wird. Es mußte schon ein schlechter Darsteller sein, welcher die tragische Ironie dieser Stelle bei einem unverdorbenen Publikum nicht zu bedeutender Wirkung brachte.

Es folgt in der Erzählung, wie Lurcanio die Ginevra beim

Könige anklagt. Er ist sich der Gefahr solcher Anklage wohl bewußt, doch überwiegt das Verlangen, den Bruder zu rächen:

A V_{63} 5—8:
Di voler vendicarsene si cieco
Venne e si l'ira e si il dolor lo vinse,[1]
Che di perder la grazia vilipese,
Et aver l'odio del re e del paese.

K III_4: ... Aber doch, was frage ich darnach! solte darumb mein lieber bruder ungerochen bleiben? nein, nimmermehr! — ich wil nicht ansehen, des Königs ungenade undt des gantzen landes ungunst auf mich zu laden....

Er rechtfertigt des Bruders Liebe mit den Worten:

A V_{64} 1—4:
Erane amante; e perchè le sue voglie
Disoneste non fur, nol vuo coprire.
Per virtù meritarla aver per moglie
Da te sperava, e per fedel servire.

K.: ... er hat sie in ehren geliebet undt hoffet, durch treuwen dienst sie von E. M. zu verdienen....

W.: Sie liebten beide sich, weil er sie zu vermählen
Vermeynt in Redlichkeit (ich wil es nicht verhehlen)
Hofft er, daß er von dir sie noch erlangen wolt,
Durch seiner Tugend Preiß, und trewer Dienste Sold.

Ginevra aber sei ihm nicht treu geblieben:

65_{1-6}:
E seguitò, come egli avea veduto
Venir Ginevra sul verone, e come
Mandò la scala, onde era a lei venuto
Un drudo suo, di che egli non sa il nome.
Che se avea (per non esser connosciuto)
Cambiati i panni e nascose le chiome;

K.: Ich kans beweisen, dan ich hab mit meinen augen gesehen, das sie bei der nacht einen von ihren liebhabern, welchen ich doch nicht erkennen kunte, weil er sich verkleidet hat, zu sich auf eine altaun getzogen hat....

[1] Di voler punir lei venne si cieco
E si lo spinse il dolor empio e fello

Ausgabe von 1516.

W.: Einst sah ich und vernahme,
Wie daß Gineura selbst auf den Altan rauskame,
Sie hat auch schon bei sich die Leiter zugericht,
Drauf steigt der Buhler nan, den Namen weiß ich nicht,
Damit man ihn nicht kennt', hat er mit andern Haaren
Und Kleidern sich belegt, die vorher sein nicht waren.

Er schließt seine Rede:

A V_{65} 7—8:	K.: ... so erbiete ich mich, mit dieser meiner wehr zu bezeugen, das ich wahr geredet hab.
Suggiunse che con l'arme egli volea Provar tutto esser ver ciò, che dicea.	

W.: Und was ich sag allhier, wil ich durch Waffen frey
Und ritterlich darthun, daß es die Wahrheit sey.

Zum Schluß berichtet dann Dalinda, wie sie infolge dieser Anklagen den Polinesso gebeten habe, sie vom Hofe weg in Sicherheit zu bringen, was er bereitwillig zugesagt habe. K nimmt dies, der historischen Entwickelung gemäß, in IV_2 der Begegnung mit Rinaldo vorweg. A erzählt nun in rascher Folge, daß Rinaldo mit Dalinda in Santo Andrea ankommt, dort erfährt, daß ein unbekannter Ritter für Ginevra eingetreten sei, worauf er Dalinda in der Herberge zurückläßt und auf den Kampfplatz eilt. Der Kampf ist schon im Gange, er trennt die Gegner, fordert Polinesso als den Schuldigen heraus, besiegt ihn und zwingt den Sterbenden zum Bekenntnis seiner Schuld. Der König dankt dem Rinaldo und bittet den Unbekannten, sich zu erkennen zu geben. Er entpuppt sich als Ariodante, und in VI_{1-16} erzählt A, wie er sich aus dem Meer gerettet hat und den Entschluß faßte, für Ginevra zu kämpfen.

Diesen Schluß der Episode verwendet K früher. In dem Augenblicke, wo Polinesso triumphiert und Ginevra dem sicheren Tod entgegenblickt ($III_{5.6}$), läßt K den Ariodante auftreten und eröffnet einen Ausblick auf Rettung. Er giebt keine Aufklärung betreffs seiner selbst; er hat gehört, welche Gefahr der Ginevra droht und faßt nach hartem Kampfe den Entschluß, für sie einzutreten:

A VI_{10} 3—8:

Troppo mia morte fora acerba e rea,
S'inanzi a me morir vedessi lei.
Ell'è pur la mia donna e la mia dea,
Quest'è luce pur de gli occhi miei;
Convien ch'a dritto o torto, per suo scampo,
Pigli l'impresa e resti morto in campo.

K III_7, Schluß: Aber ach wehe! wie kan ich sehen, das sie stirbet, da ich ihr helffen kan! Ach, sie ist doch mein leben, sie ist doch meine göttin, welche ich anbete! darumb ich lans nicht lassen, ich wil jetzundt alsbalt von meinem alten einsiedler, da ich mich die zeit her bei aufgehalten hab, urlaub nehmen undt hinziehen, sie zu erlösen oder mein leben umb ihrent willen zu lassen.

W.: Mein Todt mir würd' alsdann zu herb und thewer stehn,
Wann ich eh solte sie, als mich noch, sterben sehn,
Sie meine Göttin ist, sie ist ja meine Dame,
Sie meiner Augen Licht, mein Stern und meine Flamme.
Recht oder unrecht nehm ich doch mich ihrer an,
Ich mag auch drüber gleich todt bleiben auff dem Plan.

In IV_8 tritt dann Ariodante nochmals auf. Er ist am Orte des Kampfes angekommen und erfährt nun erst, daß sein Bruder der Ankläger ist. Eine kurze Andeutung in A VI_{13}, daß er einen im Lande fremden Knappen findet, liegt der Scene IV_7 zu Grunde, welche mit Späßen der komischen Person angefüllt ist.

Den Teil des Gottesgerichts, welcher dem Eingreifen Rinaldos vorausgeht, führt K in $V_{4.5}$ selbständig aus. Die Reden Rinaldos, der mit Scene V_6 auftritt, enthalten wieder wörtliche Anklänge an A, z. B.:

A V_{84} 1—4:

L'altro non sa se s'abbia dritto o torto;
Ma sol per gentilezza e per bontade[1]
In pericol s'à posto d'esser morto,
Per non lasciar morir tanta beltade.[2]

K.: ... Der ander weis nicht, ob er recht oder unrecht hat, sondern nur aus courtoisie undt mitleiden hat er sich in gefahr gegeben, damit nicht eine solche schönheit getödet werde.

[1] Ma sol da pietà mosso e gentilezza. Ausgabe von 1516.

[2] Perchè morta non sia tanta bellezza. Ausgabe von 1516.

K giebt diese Stelle auffallend getreuer wieder, als W sie übersetzt:

> Der andre lans, ob er Recht oder Unrecht habe,
> Nicht wissen; Seine Güt' und edle hohe Gabe,
> Hat ihn in die Gefahr des Todes her gesetzt,
> Das solche Schönheit nicht wurd durch den Tod verletzt.

Von dem besiegten Polinesso sagt A ganz kurz:

> V_{88} 5—8:
> Ma quel, che non può far più troppo guerra,
> Gli dimanda mercè con umil faccia
> E gli confessa, udendo il re e la corte,
> La fraude sua, che l'a condutto a morte.

Diese wenigen Zeilen hat K zu einem langen, reuigen Bekenntnis des Polinesso erweitert. Nachdem der König dem Rinaldo gedankt hat, fordert er den unbekannten Ritter auf, sich zu erkennen zu geben:

A V_{92} 1—4:	K.
Dal re pregato fu di dire il nome, O di lasciarsi al men veder scoperto, Perchè[1] da lui fusse premiato, come Di sua buona intenzion chiedeva il merto.	Aber ihr, frembder Ritter, der ihr aus groszer barmhertzigkeit euch für mein dochter in gefahr begeben hat, wan meine bitte so viel bei euch vermag, so bitte ich euch, gebt euch uns zu erkennen, damit wir euch auch euwere gutwilligkeit undt cour toisie belohnen mögen.

W übersetzt Vers 3—4:

> Damit er mit Geschenck' und Ehren ihn bedächt,
> Als es sein tapffrer Muth und Tugend mit sich brächt.

Ariodante giebt sich zu erkennen, berichtet kurz, wie er sich aus dem Wasser gerettet hat, und erhält die Hand der Ginevra.

Neben vielen Einzelheiten ist, wie man sieht, die vollständige Fabel von K aus dem Ariost geschöpft, augenscheinlich aber nicht durch Vermittelung der deutschen Übersetzung vom Jahre 1636. Das bestätigt, außer den angeführten Parallelstellen, auch die Form, m welcher K die italienischen Eigennamen wiedergiebt. W nennt den Polinesso „Hertzog von Albni" (V_7), oder „Her von Albani", K

---

[1] Acciò Ausgabe von 1516.

nennt ihn, wie er in A heißt: „Hertzog Polinesso von Albania" (Scene I_1 und IV_{11}); Rinaldo wird in W als „der Montalbano" bezeichnet, (V_{79}), in K V_6 nennt er sich selbst in unverändertem Italienisch „Rinaldo di Mont Albano"; W verdeutscht den Namen der alten Hauptstadt von Schottland zu „Sankt Andreas" (V_{76}), während K auch hier die italienische Form „Santo Andrea" beibehält (IV_9).

Ich will übrigens nicht unerwähnt lassen, daß die Ginevra-Episode auch in Italien dramatisiert worden zu sein scheint. Riccoboni giebt in seiner Histoire du théatre italien (Paris 1731) ein Verzeichnis der italienischen Tragödien und ebenso der Komödien, welche zwischen 1500 und 1650 gedruckt worden sind, und da findet sich unter den erstern S. 126: „Gineura, da Francesco Cerati, Verso" ohne Datierung; unter den Komödien kommt S. 159 vor: „La Gineura, di Ottavio d'Isa, 1630, Prosa".[1] Doch dürfte wohl kaum ein solches Drama als Quelle in Frage kommen, da die entlehnten Stellen nicht den Eindruck machen, als seien sie aus zweiter Hand geschöpft.

Es erübrigt noch, einen Blick zu werfen auf die Art und Weise, wie K seine Quelle behandelt, — soweit dies im Vorhergehenden nicht schon geschehen ist. Zweierlei hat K herausgebildet, was im Ariost wenig hervortritt: Charaktere und eine sittliche Idee.

Die Personen sind in K mehr als bloße Träger der Begebenheiten. Sie nehmen Stellung zu dem, was um sie vorgeht, und der Gang der Handlung veranlaßt Reflexbewegungen in ihren Gemütern; es sind durchgängig sympathische Züge, welche dabei zum Vorschein kommen. Ginevra ist eine liebenswürdige Dulderin. Sie sieht ihrem Geschicke mit Ergebung, aber nicht mit stoischem Gleichmute entgegen. Es schmerzt sie, daß der Flecken der Verleumdung auf ihrem Andenken haften wird: „Zwar mein todt sol mich nicht viel bekrenken undt ich wil gerne sterben, dan durch dieses eintziges mittel werde ich balt zu meinem lieben Ariodante kommen. Aber solcher gestalt zu sterben undt zu wissen, das nach meinem tode iederman übels von mir reden solt, das thut mir gleichwohl wehe". (III_6) Ariodante ist als lebenslustiger, etwas stürmischer junger Mann gezeichnet, der unmittelbar aus dem Eindrucke des

Augenblicks heraus handelt. K führt ihn, unabhängig von A, auch als glücklichen Liebenden vor, in dem Monologe I_7. In I_8 warnt ihn der bedächtigere Bruder vor solcher Liebe, er aber antwortet in fröhlichem Selbstvertrauen: „ich hoffe noch, mich so ritterlich zu verhalten, das, ob wier schon von herkommen nur freiherren seindt undt keinem könige zu vergleichen, so sol doch die tugent, deren ich mich allezeit befleißen wil, eines königs tochter wohl würdig sein.“ Ginevras scheinbare Untreue bringt ihn zwar auch zur Verzweiflung, später aber zeigt er sich nicht so sentimental, wie bei Ariosto. Hier geht er dem Kampfe entgegen in der Erwartung, für Ginevra zu sterben (VI_{10} 7—8, S. 68), und findet nur darin Trost, (VI_{11} 6—8).

> Che, se 'l suo Polinesso amor le porta,
> Chiaramente veder avrà potuto
> Che non s'è mosso ancor per darle aiuto.

In K sagt er: (III_7)

> O Polinesso, kanstu jetzunt nicht für deine Ginevra streitten? wiltu wartten, bis ich komb undt thue es? — Ja, ich wil es thun, ich wil sie erlösen!

Aber nochmals regen sich die Zweifel:

> Aber was sage ich? wil ich jetzundt sie aus gefahr erlösen, da sie doch eine ursach ist alles meines elendes? nein. ich wil sie wohl sitzen lassen. — Aber ach wehe, wie kan ich sehen daß sie stirbet. . . u. s. w. (vgl. S. 68.)

Bei Ariost hofft er sich indirekt am Bruder zu rächen:

> Creduto vendicar avrà il germano,
> E gli avrà dato morte di sua mano,

sagt er VI_{12} 7—8. In K will er durchaus nicht unbedingt sterben, sondern dem Bruder sehr direkt zu Leibe gehen (IV_6):

> Aber was hab ich gehöret! das mein bruder Lurcanio sol der ankläger sein, welcher mein schöne Ginevra sol verklaget haben! — O Lurcanio, Lurcanio; ich wil diers wohl eintrenken! ob ich schon dein bruder bin, jedoch wil ich deiner in diesem kampf nicht schonen.

Dieser urwüchsige Zorn bricht in der letzten Scene noch einmal hervor. Nachdem Ginevra dem Lurcanio ausdrücklich verziehen

hat, ruft Ariodante: „Mit nichten! sondern ich wil mich noch an dier rechen. Derhalben wehre dich meiner so wohl als du kanst". Der König legt sich indes ins Mittel. Dieser König, bei Ariost ganz farblos gehalten, ist in K recht glücklich gezeichnet. Er übt strenge Gerechtigkeit, selbst gegen sein eigen Fleisch und Blut; er übt sie aber nicht wie ein Brutus, sondern er läßt dem Schmerze um sein Kind freien Lauf, freilich nur in wenigen Ausrufen, die aber um so größere Wirkung thun müssen.

O wehe, ich fürchte, es wird keiner kommen,

sagt er in V_4, wo der Kampf vor sich gehen soll. Und schließlich, wenn die festgesetzte Zeit wirklich abgelaufen ist, ruft er, wie um die Qual der Ungewißheit zu enden:

Zündet an! zündet an! es ist doch alles hoffen umbsonst!

Sowie aber das Erscheinen des unbekannten Ritters der Hoffnung neue Nahrung giebt, da hält er sie begierig fest; Lurcanio hat Bedenken, gegen einen Unbekannten zu fechten, der König aber meint:

Man kan aus seinen Geberden wohl sehen, daß er keine schlechte person ist. Derhalben halt ich darfür, es sei unnötig, das er sich zu erkennen gebe, weil er also begeret zu kämpfen (V_5).

Übrigens hat Lurcanio nicht etwa die geheime Absicht, dem Kampfe auszuweichen. Vorher, als Polinesso drängte, das Urteil zu vollziehen, hat er ihn zurückgehalten:

Pol.: ... ihr diener! stellet zu zum feuwer, es ist zeit!
Lurc.: Ei, verziehet noch ein wenig, es ist noch zeit genug (V_4).

Rinaldo, der fahrende Ritter, hat dagegen noch weniger charakteristische Züge, als bei Ariost. Wenn dieser den Rinaldo kräftig auf ein Gesetz schimpfen läßt, das der Liebe so enge Schranken zieht, so durfte der Deutsche wohl nicht wagen, derartige Grundsätze auf der Bühne vortragen zu lassen, vermeidet er doch ängstlich das Wort „Gott" und läßt selbst den Mönch sagen:

Derhalben befehle ich dich den Göttern undt wünsche dier glük (IV_{10}).

Anderseits erstreckt sich das Bemühen, zu charakterisieren, sogar auf die Rollen der Diener. Sestio ist nicht ohne weiteres bereit,

die Blutthat an Dalinda zu vollziehen; erst als er sein eigenes Leben bedroht sieht, verspricht er Gehorsam (IV_4). Dromo[1], der Diener des Ariodante, ist die komische Person des Stückes, deren kurze Rolle der Handlung ganz äußerlich angeheftet ist (IV_7). Die Komik ist nicht ganz so platt, wie man sie aus anderen gedruckten Rollen des Pickelhärings gewohnt ist, zum mindesten ist sie anständig; z. B.:

> Ariod.: Sag mier, wo bistu daheim?
> Dromo: In der welt nit.
> Ariod.: Wo dan?
> Dromo: Nirgents, wo ich bin, da bin ich frembt.

oder:

> Dromo: Hört ihrs, herr oder Junkherr, was ihr seit, es gefelt mier nit, das ihr den kopf so auf die andere seitte wendet. Wan ihrs noch einmahl thut! — so gehe ich,

wo das Erste offenbar in pathetisch drohendem Tone gesprochen wird, und der Schluß sehr kleinlaut nachfolgt. Die Späße werden wohl größtenteils der herrschenden Bühnenpraxis entstammen; der Schluß der Scene trägt durchaus ein solches Gepräge.

Der größte Teil der Erweiterungen, welche der Verfasser vorgenommen hat, dient dazu, den Polinesso zu charakterisieren. Dieser Anstifter der ganzen Intrigue, der bei Ariost sehr wenig hervortritt, ist mit Recht durchaus in den Vordergrund gerückt. Die Rangerhöhung, welche ihm zu Beginn des Stückes zu teil wird, stachelt seinen Ehrgeiz an, statt ihn zu befriedigen: er strebt nach der Krone. Aber er sucht sein Ziel zu erreichen, zwar mit schlechten, doch nicht mit verbrecherischen Mitteln; Dalinda soll ihm die Gunst der rechtmäßigen Erbin der Krone zuwenden (I_2). Daß er seine Geliebte betrügt, macht ihm keine Skrupel:

> Die nerrin ist gar zu sehr in meiner liebe verblendet! sie understehet sich, eine andere zu meiner liebe zu bewegen undt denkt nicht, das sie sich underdessen selbst umb ihren liebhaber bringet! — Aber was frage ich darnach! die leut müssen betrogen sein.... (I_4).

[1] Der Name, aus dem Terenz stammend kommt im 16. Jahrhundert sehr oft, auch beim Herzog Heinrich Julius mehrfach vor, in der „Susanna" in „Buler und Bulerin"

Die Nachricht, daß Ariodante sein begünstigter Nebenbuhler ist, verletzt seinen Stolz:

Solt mich das nicht verdrießen, das er, der doch nur ein freiherr ist, mier. so einem fürnemen undt dapferen fürsten, solte fürgezogen werden? (I_4).

Nun ein Stückchen Heuchelei:

Warlich, wan er nicht so mein gutter freundt were, ich wolte ein solch parlament anrichten, das ers genug haben solt —

Sogleich aber kommt wieder der wahre Charakter des kühlen, egoistischen Intriganten zum Vorschein:

Aber was hülf michs, wan ichs dem könig schon sagte, undt fieng einen grossen handel an, so würde mich doch das freuwlein nicht lieben, sondern sie wurde mier noch gehässiger werden. Darumb mus ichs anderst angreiffen. — Ich mus sehen, wie ichs machen kan, das ich einen unwillen undter ihnen beiden anrichte, alsdan nimpt sie mich wohl ihm zu trutz. (I_4).

Er handelt nie ohne Überlegung. Nachdem er erfahren hat, daß sein Betrug geglückt und Ariodante von dannen gezogen ist, begegnet ihm Ginevra:

Aber sihe, da kömbt Ginevra! — sol ich sie anreden oder nicht? — Ach nein, es ist besser, das ich hinweg gehe undt rede sie nicht an, bis ihr das leidt ein wenig besser vergessen ist (III_1).

Er ist auch kein Theaterbösewicht, der gefühllos drauf los mordet, wie z. B. der Nero im „Ungeratenen Sohn" des Herzogs Heinrich Julius. Lurcanios Anklage gegen Ginevra tritt er nicht entgegen, aber er empfindet doch ein gelindes Mitleid mit dem unschuldigen Opfer seiner Ränke:

Schadt ist es, das das freuwlein sterben sol. — Undt stirbt sie, so stirbt sie unschuldig, undt ich bin allein ursach daran. — Aber was frage ich darnach! stirbt sie, so bin ich der nechste zum königreich, darum ist miers mehr zu thun, als umb sie (III_3).

Die Begünstigung, welche seinem Betruge hier scheinbar vom Zufall zu teil wird, macht ihn übermüthig:

Wolan, ich sehe wohl, das alles, was ich noch angefangen hab, ist ergangen, wie ichs begehret hab, undt so Dalinda, welche allein umb meinen handel weis, mich nicht verräht, wie ich mich nit zu ihr versehe, so weis ich gewis, es wirdt mir noch alles gelingen (III_3).

Aber gerade Dalinda reißt ihn aus dieser Zuversicht:

Der König forschet jetzundt allem so fleißig nach, undt wo ich gefraget werde, so mus ich diesen handel aller bekennen. . . . (IV$_{2}$).

Unter dem Vorwande, sie in Sicherheit zu bringen, will er sie ermorden lassen. — Von nun ab tritt in seinen Reden zuweilen ein teuflischer Humor zu Tage, der an Richard III. erinnert.

Sie mus Ariodante undt Ginevra gesellschaft leisten. Alsban, wan die drei hinweg seindt, so hab ich mich für niemandts mehr zu befürchten. — Ariodante ist schon dahin, Ginevra ist auf dem sprung, undt ehe dieser tag noch fürüber gehet, so wil ich Dalindas sehel auch zu recht schicken (I$_{6}$).

Der Diener, welcher sie ermorden soll, fragt bestürzt:

Ach, wie sol ich mich doch anstellen, eine jungfrauw umbs leben zu bringen? (IV$_{4}$).

Dem antwortet er:

Wie du dich anstellen solst? haw ihr den kopf ab Undt bring mier den zum warzeichen. (IV$_{4}$)

Charakteristisch ist auch sein Monolog, nachdem er den Diener zum Gehorsam gezwungen hat (IV$_{5}$). Der Anschlag auf Dalindas Leben ist das erste direkte Verbrechen, zu welchem Polinesso sich hinreißen läßt. Indem nun gerade dieser Verrat, den er gegen seine ergebenste Helferin im Schilde führt, die Quelle zu seiner Entlarvung und Bestrafung wird, erhält die Handlung eine feste ethische Grundlage. Dem Hörer wird sie dadurch noch besonders zum Bewußtsein gebracht, daß Dalinda vor ihrer Befreiung durch Rinaldo ausruft (IV$_{11}$):

O, ist es müglich, das Polinesso mier dieses zugerichtet hat undt einen gefallen treget an meinem tode, da ich doch die einige ursach bin aller seiner wolfahrt? — Ist das der ausgang meiner liebe, die ich ihm getragen hab? — Undt vergiltet er mier also meine große treuwe undt gibt mier den todt zu einer belohnung? — O falscher, verrätherischer Polinesso! ich wünsche, das dich dein eigen gewissen anklagen möge undt du gezwungen werdest, für jederman deine große schelmstük zu bekennen, undt also auch deine gebührliche straf ausstehen müssest.

Wurde dieser Gedanke ausgleichender Gerechtigkeit, daß aus dem Verbrechen die Strafe des Verbrechens herauswächst, auch nicht

mit Bewußtsein in den Stoff hineingetragen, so hat ihn der Verfasser doch mit gesundem Gefühl herausgearbeitet, denn aus seiner Vorlage fühlt man ihn kaum heraus.

Indem bis zur Höhe des IV. Aktes Polinesso die Triebfeder der Handlung bleibt, indem dann die Ereignisse sich gegen ihn wenden und endlich seinen Sturz herbeiführen, wird das Interesse der Zuschauer vor Zersplitterung gewahrt und in einheitlicher Richtung der Schlußkatastrophe entgegengeführt. Es ist auch im einzelnen mit Geschick dafür gesorgt, daß die Teilnahme nirgends erlahmt. In I_9 z. B. sagt Polinesso, daß er „einen Unwillen" zwischen Ariodante und Ginevra anrichten wolle (vgl. S. 76); er setzt aber nicht, wie das in so vielen anderen Stücken geschieht, dem Publikum breit auseinander, wie er das zu machen gedenkt. Diese Ungewißheit stimmt den Hörer empfänglich für die düsteren Ahnungen, welche Ginevra im folgenden Monologe, I_{10}, vorträgt. Wenn nun der zweite Akt mit der Unterredung zwischen Polinesso und Ariodante beginnt, so wurde diese gewiß mit größter Spannung verfolgt. Die Spannung bleibt aber auch nach der Unterredung noch erhalten, denn man weiß noch nicht, wie Polinesso den Betrug in Scene setzen will. Er weiß es selbst noch nicht. In II_2 überlegt er sich's, in II_3 überredet er die Dalinda, ihm zu helfen. Wenn dies, wie bei Ariost, der Unterredung mit Ariodante voranginge, so würde diese ermüdend wirken. Denn wenn das Publikum den ganzen Anschlag des Polinesso schon kannte, so war es viel mehr gespannt auf den Erfolg des Ganzen als auf den eines untergeordneten Teiles. Nachdem der Betrug gelungen ist, schließt Lurcanio den Akt mit folgendem Monologe:

II_{12}: Ist dies nicht ein seltzamer handel? — wer solt doch dieses jemals von Ginevra gedacht haben! — Es nimpt mich nur wunder, wer doch der mag gewesen sein, welchen sie zu sich auf ihre altann gezogen hat; ich kunt ihn nicht erkennen, dieweil er sich verkleidet hat, auch hat sie ihn kein mahl bei seinem namen genennet. — Aber was frage ich darnach! es mag gewest sein wer es wil; ich wil mich ein wenig zur ruhe begeben, dan ich sehe, das die morgenröhte schon herfür kömbt.

Das ist, nach unseren Begriffen von dramatischer Technik, ein matter Abschluß. Er mag aber wohl mit Absicht so gefaßt worden

sein. Der Verfasser hatte jedenfalls mit einem weit weniger geschulten Theaterpublikum zu rechnen, als ein moderner Dichter; so mochte es der Verständlichkeit der Handlung zu gute kommen, daß Lurcanio hier denjenigen Punkt hervorhebt, aus welchem die weiteren Verwickelungen entspringen. Daß aber der Verfasser seine Leute kennt, das scheint mir der Schluß des III. Aktes zu bezeugen. Ginevra ist durch die Anklage Lurcanios und das Schweigen Polinessos dem Untergange geweiht; sie spricht das in III_6 in rührenden Klagen selbst aus. Das Leiden der Unschuld aber verstimmt, und ein naives Publikum würde die Freude am Stoffe verlieren, wenn der Akt hiermit schlösse. Darum wird in III_7 noch der totgeglaubte Ariodante vorgeführt. Die Aufmerksamkeit wird aber nicht abgelenkt. Das Publikum erfährt nur, was ihm zur Beruhigung notwendig ist: daß er für die Ginevra kämpfen will. Es mag sich nunmehr in Vermutungen ergehen, wie es kommt, daß er noch am Leben ist. So lebt es sich in den Stoff immer mehr hinein und folgt dem weiteren Verlaufe mit erneutem Interesse.

Für jene Zeit hervorragende dramatische Effekte entfalten die Schlußscenen. Sc. V_4 zeigt die nächstbeteiligten Personen in höchst charakteristischer Beleuchtung.

Polinessos gefühllose Eile, Lurcanios ritterlicher Anstand, des Königs Verzweiflung, Ginevras Ergebung, dazwischen die Schläge der Glocke, das mußte im Publikum ein Gemisch von Stimmungen aufregen, welche es in eine fieberhafte Spannung versetzten. Und nun erscheint der Retter in Gestalt des unerkannten Ariodante und kämpft mit dem Ankläger. Neue Erregung! Sind es doch zwei Brüder, welche streiten. Wie, wenn Ariodante den Lurcanio tötet? — Oder umgekehrt? Dann wird Ginevra verbrannt, und Polinesso triumphiert! Oder wird man den Toten rechtzeitig erkennen und eine neue Untersuchung anstellen? — Da erscheint, die letzten Zweifel lösend und vom Publikum sicher mit jubelndem Beifall begrüßt, Rinaldo, der wirkliche Retter, und faßt den eigentlich Schuldigen. Mit Befriedigung wurde gewiß auch die derb rücksichtslose Art aufgenommen, wie Rinaldo den Besiegten am Schluß noch zu einem umfassenden Bekenntnis nötigt.

Der Anfang dieses Bekenntnisses mag dem traditionellen Formelschatz entnommen sein:

O das der tag verfluchet seie, in welchem ich geboren bin! ô das ich doch an dem ersten bissen erstiket were! u. s. w.

Nach dem eigentlichen Geständnis spricht er seine Befriedigung aus, wenigstens von edler Hand zu sterben, und bittet alle, denen er Leids gethan, um Verzeihung. Der Schluß ist anscheinend wieder formelhaft:

Wolan, jetzt ist meine stunde da undt der zeiger meines lebens ist abgelauffen.[1] Darumb ade, du schnöde welt! ich scheide undt komb an einen ort, da miers vielleicht besser oder schlimmer ergehen wirdt. — Ade![2]

Daß die ganze Rede etwas lang geraten ist, dürfte ihre Wirkung wenig beeinträchtigt haben. Eine Zeit, welche an ganz anderen Greueln auf der Bühne Gefallen fand, hörte wohl erst recht den Qualen eines sterbenden Bösewichts mit Genugthuung zu.

Aber, was man auch immer Lobenswertes von dem Stücke sagen kann, so muß man es doch, wie den Fortunat, für eine Augenblicks-Arbeit erklären, unternommen, um einem vorhandenen Bedürfnisse rasch zu genügen. Durchgearbeitet ist nichts. Die Reden scheint der Verfasser niedergeschrieben zu haben, wie sie ihm gerade einfielen, ohne am Ausdruck viel zu bessern. Es kümmert ihn nicht, wenn dasselbe Wort sich in kurzer Rede mehrfach wiederholt. Ebensowenig nimmt er Anstand, den ersten Akt mit zwei, den dritten gar mit drei Monologen zu schließen. Manches hätte knapper gehalten sein können. Das Gespräch mit dem Mönch z. B., IV_9, zieht den Akt an einer Stelle in die Länge, wo ein rascher Fortschritt der Handlung wünschenswert wäre. Viel wirkungsvoller wäre es gewesen, wenn erst Dalinda den Rinaldo gebeten hätte, Ginevra beizustehen. Sehr bezeichnend ist es übrigens, daß man gar nicht erfährt, was aus einer so wichtigen Person, wie Dalinda, wird.

---

[1] Mit der gleichen Wendung kündet auch die Fortuna in E dem Fortunat seinen Tod an.

[2] „Nun Ade, gute nacht, du schnöde, böse Welt", sagt die Dina in „Buler und Bulerin" des Herzogs Heinrich Julius. Akt V Sc. 8.

Ariost erzählt zum Schluß, VI_{16}, daß sich Rinaldo zu ihren Gunsten verwendet und daß sie außer Landes in ein Kloster geht. Der Verfasser des Dramas wollte sich wahrscheinlich nicht den Schlußeffekt durch eine solche Ablenkung verderben. Und da es ihm nur um den augenblicklichen Eindruck zu thun war, so erwähnte er die Dalinda einfach nicht mehr. Oder hatte er sie vielleicht selbst schon vergessen, als er die letzte Scene niederschrieb?

3.

Der Autor der Kasseler Handschrift.

Es fragt sich nun, in welchem Verhältnis die beiden Dramen der Kasseler Handschrift zu einander stehen. Da ist es zunächst von Wichtigkeit, festzustellen, ob in dem Manuskripte eine Abschrift oder eine originale Niederschrift vorliegt. Darüber werden die Korrekturen Aufschluß geben, denn der Autor verbessert anders und anderes, als der Abschreiber.

Es sei gestattet, fortan das eine Drama mit F, Fortunatus, das andere mit G, Ginevra, zu bezeichnen. Beide enthalten eine Menge Verbesserungen, wo ein Wort oder eine Silbe über der Zeile oder am Rande nachgetragen ist. In folgendem Satze z. B., aus dem Prologe zu G:

> Ich habe eine einige tochter, dieselbige heist Veritas; die ist gemeiniglich alle tage, ja alle stunde <undt augenblike> in großer gefahr,

steht undt augenblike am Rande.[1] Das kann so gut von einem Abschreiber wie vom Autor herrühren. Aber der erste Satz von G sieht mit seinen Verbesserungen so aus:

> Ihr meine liebe herren undt getreuwen ihr es ist euch wohl bewust wie jetzundt etliche zeit her sich gar <viel> zwispalt undt uneinigkeiten in diesem unserem königreich schottlandt zu<ge>tragen haben undt solches nur

---

[1] Randnoten der Hs. sind im Druck in < > eingeschlossen, Durchstrichenes ist unterpunktiert.

allein umb deswillen weil keiner in dem landt ist welcher es recht regeret undt handthabet dan ist es ist unmüglich das ich es allein thun könne kan.

G steht in der Hs vor F, und es ist nicht glaublich, daß ein Abschreiber gleich im ersten Satze so viel Flüchtigkeiten zu verbessern haben sollte, wie sonst kaum in einer ganzen Scene. Daß der *Autor* im ersten Satze häufiger stockt, als später, ist weit eher einleuchtend. Die ausgestrichenen „ihr" und „könne" deuten darauf hin, daß der Schreibende noch mit der Gestaltung seiner Gedanken beschäftigt war. Diese Auffassung gewinnt man auch aus Sätzen wie den folgenden:

Nun wolan, so las uns das bleiben lassen den der kö undt kom mit mier hinein den der könig hat jetzundt nach dier gefraget (G I_3).

oder

Aber jetzundt soltestu sie billich hassen dieweil du siehest doch mit deinen eig eigenen augen gesehen hast. . . . (G II_{12}).

oder:

Dunket dich nicht das ich ursach genung habe bedrübet zu sein in solchem bedrübtem zustandt da ich jetzundt in kurtzer zeit meines lieben frewleins der Ginevra mus <werde> beraubet sein müssen (G IV_2).

Ähnliche Stellen weist F auf, z. B

Ich beger nichts anders als nur ein sich geleidt — mit eigenen händen undterschrieben damit ich sicher in deinem lande reisen möge (F II_2),

oder:

Was hat mich doch bewogen das ich ihm mehr vertrawet hab das jenige welches ich keinem von meinen besten freunden vertrawet hab (F II_3).

Man könnte die ursprüngliche, alsbald verschobene syntaktische Form mit Leichtigkeit aus dem gestrichenen „mehr" ergänzen. So auch in folgendem:

Ich hab mich schier den gantzen tag mit meinen arbeitern gebinget ehe ich es hab soweit bringen können das. . . . (III_2).

Charakteristisch ist auch folgende Korrektur:

Dem falschen untrewen weib zu schmach undt spot wil ich jetzunt wil ich mich jetzunt mit diesem habit verkleiden (F IV_1)

So verbessert der Schreiber nicht, der hätte einfach das „mich“ über die Zeile geschrieben. Der Autor wollte, wie es scheint, ursprünglich den ganzen Ausdruck ändern. So ersetzt er in G II_2 ein allgemeines Wort durch ein bestimmteres:

Zu diesem kan mier kein mensch auf der welt besser behülfflich sein als Dalinda wan sie Ginevra ihre kleider anzöge aber was sol ich machen fürwenden,

oder er verstärkt den Ausdruck:

Undt will auch nicht mehr <im geringsten> an sie gedenken (G II_1), nun will ich euch jetzunder all für meinem tode allen meinen reichtumb offenbahren (F II_{10}).

In der Scene G I_8, deren Anfang fehlt, sagt Polinesso, mit Bezug auf Ginevra:

Aber wan sie mich liebet so were ich lustiger als ich bin.

Darauf antwortet Dalinda:

Wan sie dich liebet, ach Polinesso so sehe ich wohl deine liebe zu mier hat ein ende. nun, ich frage nichts darnach nim nur...

Der letzte, unvollendete Satz ist wieder gestrichen. Offenbar eine Änderung von der Hand des Autors, der noch während des Schreibens einsah, daß diese kokettierende, angenommene Gleichgültigkeit zu der aufrichtigen und hingebungsvollen Liebe der Dalinda nicht passe.

Der II. Akt von G sollte wohl ursprünglich mit der 9. Scene schließen, denn unter dieser steht: „Actus secundus Scena prima“. Das ist aber durchstrichen und noch II_{10}, der Monolog der Ginevra hinzugefügt. In F ist die Scene III_6 ohne Absatz an die vorhergehende angeschlossen; die Überschrift ist nachträglich — aber von demselben Schreiber — in den engen Raum hineingekritzelt, der sonst zwischen zwei aufeinanderfolgenden Zeilen frei bleibt Ein Abschreiber dürfte nicht leicht in die Lage kommen, eine Korrektur wie die letzterwähnte machen zu müssen. Der Autor konnte sich um so eher verschreiben, als zu den Personen von II_5, Agrippina — servi, in II_6 Rosina mit Andolosia hinzutritt,

der Agrippina sofort anredet. Zugegeben übrigens, daß jeder einzelne der hier aufgezählten, korrigierten Verstöße — es sind auch einige unverbessert geblieben — sowohl einem Abschreiber als dem Autor zustoßen konnte, so wird man sie doch nicht alle zusammen einem Abschreiber zur Last legen können. Denn man erkennt in der That deutlich, daß beide Dramen inklusive der Korrekturen von derselben Hand geschrieben sind, womit die konsequent durchgeführte Orthographie übereinstimmt. Die Handschrift ist auch gar nicht die gleichmäßig ruhige eines teilnahmlosen Schreibers, sondern sie verändert sich in Absätzen: gleichförmige, zierliche Schriftzüge gehen in hastig und unregelmäßig hingeworfene über, um plötzlich, offenbar nach einer Pause, wieder mit ganz regelmäßigen zu wechseln. Auch die Feder wird mehrfach gewechselt.

Zwei Original-Manuskripte, augenscheinlich von derselben Hand geschrieben, muß man éinem Verfasser zusprechen, wenn dieser formellen Übereinstimmung keine sachlichen Widersprüche entgegentreten. Das ist nun durchaus nicht der Fall, im Gegenteil: der Gesamtcharakter beider Stücke ist derselbe. Beides sind geschickte Augenblicksarbeiten. Die Stoffe sind zu grundverschieden, als daß sich Begebenheiten und Charaktere im einzelnen vergleichen ließen. Immerhin verdient hervorgehoben zu werden, daß die komischen Partieen in beiden durchaus anständig gehalten sind. Gegen die Anlage im großen und ganzen läßt sich bei beiden Stücken nichts einwenden; die Technik im einzelnen ist eine sorglose. Wenn zu einer agierenden Person eine neue hinzutritt, so werden die beiden Scenen in der herkömmlichen Weise dadurch verbunden, daß erstere sagt:

Aber siehe! kömmt da nicht der und der? Ja er ist es, ich will ihn anreden,

und das ist denn gerade der, nach dem die betreffende Person ein Verlangen geäußert hatte. Wenn aber in einer Scene lauter neue Personen auftreten, so sind die Eingänge mitunter lebendig, so in GI_5, und in ähnlich ungezwungener Weise, wie hier, werden wir auch in FI_6 mitten in eine lebhafte Unterhaltung hineingeführt.

Die Sprache ist anspruchslos und verwendet, offenbar mit Anlehnung an die herschende Bühnenpraxis, denselben Ausdruck

überall, wo er paßt. Was beide Dramen aber vor anderen, gedruckten auszeichnet, ist die Natürlichkeit der Redeweise. Sie spricht sich schon in der Form der Anrede aus: die Personen nennen sich kurzweg beim Namen oder etwa „Bruder" ohne weiteren Zusatz. Beide Dramen streben, auch in längerer, ruhiger Rede, gar nicht nach einem konventionellen höheren Deutsch, wie es sich z. B. in dem gleichzeitigen, dem Kasseler Hofe nahestehenden Drama „Latinus und Hadriana" von Peter Elias Schröter unerträglich breit macht Die Reden beginnen zuweilen mit einem vorgesetzten Hörst du:

Hörstu, Ampedo, ich wil dier einen raht geben,

sagt Andolosia F III_{11}, und Ariodante, G II_5:

Hörstu es, weistu nicht, wo mein bruder ist?

So redet der gemeine Mann und der Gebildete, wenn er sich gehen läßt. Eine syntaktische Eigentümlichkeit dieser Redeweise ist es, daß die Konjunktion „daß" noch nicht völlig den unterordnenden Charakter hat, wie im guten Schriftdeutsch. Z. B. G II_4:

Aber doch wil ich nicht, das, wan es ja sich begebe, das es wahr were — das, davon mier Polinesso gesagt hat — das es dan mein bruder auch wissen solt.

Das erste „das" konjungiert nicht, wie das zweite, einen einzelnen Satz dem vorhergehenden, sondern es bezeichnet das folgende System von Nebensätzen als Objekt des Hauptsatzes. So auch in folgendem:

.... so hab ich gedacht, das, wan ich dich würde sehen in ihren kleidern so würde ich mich selbst überreden, als wan sie es were, undt würde alsdan die rechte Ginevra aus dem sinn schlagen undt dich als die vermeinte recht lieb bekommen G II_3,

oder:

der König .... hat ausruffen lassen, das, wo innerhalb einem monat sich ein ritter würde finden lassen, welcher Lurcanio könte zu liegen machen, dem wölle er sie geben mit einem brautschatz, welcher einem solchen freuwlein gebühret, G IV_9.

In F findet sich diese Konstruktion I_3:

... Undt hat darneben ausruffen lassen, das, wer es wiedrumb finden könte, dem wolte es eine große summe goldes zur belohnung geben,

oder II_8:

Aber das schwere ich bei dem großen gott Mahomet, das, wenn ich ihn könte bekommen, ich wolte den schelmen mit glüenden zangen zerreißen lassen.

Der Schriftsprache näher steht schon folgende Periode:

Derselbige hat die kraft, das, so oft man hinein greiffet, so bekommt man allemal 10 cronen. F I_8.

oder:

Undt verheis euch, das, ob das frewlein schuldig oder unschuldig seie, ich dennoch nicht underlassen wil hin zu ziehen, für sie zu streitten. G V_2.

Beide Dramen machen einen deutlichen Unterschied zwischen dem Tone ruhiger Konversation und der Sprache der Leidenschaft. Im Zustande der Erregung sprechen die Personen naturgemäß in kurzen Sätzen, wo Ausrufe wirksam mit rhetorischen Fragen vermischt werden, wie in den Äußerungen einer gehobenen Stimmung, z. B. G I_7 und F I_9.

Heftiger Schmerz dagegen äußert sich mehr in direkten Ausrufen, z. B. G II_{12} und F IV_{11}.

Ein Mensch der sein Leid schon längere Zeit getragen hat, klagt in ruhigeren Perioden, z. B. G III_6 und F I_7.

Ganz kurz und abgerissen redet die dämonische Freude über einen gelungenen bösen Streich, z. B. G IV_5 und F V_1.

Aus dem Vergleich der angeführten Stilproben kann man ersehen, daß in beiden Dramen die Form der Rede in einem natürlichen Abhängigkeitsverhältnis zum Inhalt steht. In keinem von beiden machen sich stilistische Eigentümlichkeiten geltend, welche der Annahme widersprächen, daß F und G von demselben Autor herrühren.

Dem widersprechen auch nicht die dialektischen Formen und Wendungen, welche sich in beiden Stücken finden. Zunächst charakterisiert sich ihre Sprache als die der Übergangsperiode, welche nach der Einigung strebt, ohne sie schon voll erreicht zu haben. Doppelformen wie dunkt und deucht gehen nebeneinander her. Einmal, G III_4, setzt der Verfasser an, um lügen zu schreiben, streicht aber lug aus und schreibt liegen. Neben wolle wird in F und G, etwa gleich viel Male, wölle geschrieben. Unter

wird in Kompositis noch regelmäßig mit d geschrieben; daneben scheint sich die moderne Schreibung anzubahnen, indem es alleinstehend immer mit dt geschrieben wird. Die doppelte Negation ist dem Verfasser noch ganz geläufig: keiner nicht G IV$_5$ und F I$_9$; das sie nimmermehr keinen andern haben wölle G II$_1$, das ich niemals keinen an meinem hofe gehabt habe G III$_4$, köstlicher als sie kein könig oder kaiser hat F II$_{10}$. Freilich die schwache Form gewest statt „gewesen", findet sich nur in G II$_{13}$. Auch wendet nur G einige Male die Umschreibung mit thun an, welche dem ndd. oder doch norddeutschen Gebiete vorzugsweise eigen ist: thue mich bedanken I$_1$, thue begehren III$_1$, thut kreuken III$_3$.[1] Andererseits kommt in G (II$_1$ und IV$_2$) und in F (II$_9$) die Form meinst für meist vor, welche das D. W.-B. belegt bei Micyllus, Forer, Ayrer, Kirchhof, Grimmelshausen und v. Birken; der nördlichste Schriftsteller, der sie benutzt, ist danach Kirchhof, aus Kassel gebürtig. Einen Autor, der nd. und obd. Eigentümlichkeiten vereinigt, wird man in Mitteldeutschland lokalisieren. F (in G fehlt dazu der Anlaß) verwendet auch allgemein die obd. und damals noch allgemein schriftsprachliche Diminutiv-Endung —lein; so heißt es stets hütlein, wunschhütlein, z. B. II$_8$; II$_8$ kommt mörlein und zwerglein vor. In einer volkstümlichen Wendung aber: wie deucht dich, wan wier ihm doch könten sein stülgen rüken, F I$_3$, tritt die ndd. Endung auf. Somit offenbart sich der Verfasser auch in F als Mitteldeutscher. Auf Mitteldeutschland verweisen noch manche dialektische Formen, welche teils in beiden Dramen, teils nur in einem von beiden vorkommen So tritt F IV$_7$ die umgelautete Form mächte (Conj. Prät.) auf, welche im Md. noch heute gebräuchlich ist. Beide Dramen schwanken im Gebrauch von ü und ö. G hat, wie F, durchgehends fürchte, einmal aber ich förchte I$_8$. F schreibt zörnen, gezörnet (II$_4$ resp. III$_7$), dörft (III$_7$), dagegen misgünner, während G V$_4$ ihr gönnet steht. F III$_6$ kommt müglich vor, was G an zahlreichen Stellen

[1] Offenbar sind das dialektische Eigentümlichkeiten, welche der Verfasser später als solche empfunden und gemieden hat. So werden wir auch von dieser Seite darauf geführt, daß die Abfassung der Ginevra der des Fortunat voranging, vgl. S. 90, Anm. 1.

ebenso schreibt ($I_{1.3.5}$, II_4, III_3, IV_{11}, $V_{1.3.4.6}$). So schreiben G und F konsequent dapfer und dapferkeit, schwanken aber sonst im Gebrauch des anlautenden d und t: Dochter z. B. steht in G im Prolog zweimal, in II_9, in III_4 zweimal, in IV_9, und je zweimal in V_4 und V_6, einmal in F IV_{11}; Tochter schreibt G in $I_{2.7.9.}$ und II_1, $IV_{9.11}$, IV_4, und F in III_3. G schreibt III_4 und IV_2, F in II_6 bedrüben; betrüben resp. beträbt aber G in III_4, F in III_9. G hat dage II_3, Underdenig, V_6, F hat in III_8 doll. Wenn aber F den als türkischen Krämer verkleideten Andolosia rufen läßt: gut rode epfel von Damasco! gude epfel von Damasco! so liegt darin vielleicht Absicht. Denn beide, F und auch G, haben sonst stets gutte, — und in der entsprechenden Scene bei Decker wird Dialekt gesprochen![1] Anderst für anders ist sehr häufig, G $I_{9.11}$ II_{12}, $III_{1.4}$, $IV_{1.2}$, V_6 dreimal, in F IV_9 und V_5. In G kommt auch selberst und selbert vor, II_1 resp. III_4, statt selbst. Formen wie heraußer, G II_3, V_6 und F III_5, hernacher, G III_3 weisen ebenfalls nach Mitteldeutschland, kommen jedoch auch sonst vor. Daß neben gewöhnlichem nicht einigemal nit auftritt, G im Prolog, in III_5 und IV_6, F in III_9, braucht in dieser Zeit nicht aufzufallen, paßt aber jedenfalls für einen Hessen vortrefflich. Daß hoffart als Maskulinum gebraucht wird, G V_3, eignet sich nach dem D. W.-B. für einen nd. oder md. Autor. Dagegen wurde nach dem D. W.-B. luft im Obd. des 16. und 17. Jahrhunderts als Maskulinum gebraucht, wie es F II_{11} vorkommt; als Maskulinum behandelte es anfangs auch Luther, später als Femininum. Im Md. können also diese drei Thatsachen wohl vereinigt auftreten. Md. ist auch der vielfache Gebrauch schwacher Formen, wo in der Schriftsprache die starken bewahrt oder neu durchgedrungen sind, so die schelmen G IV_{11} zweimal, V_1, F I_4 und V_7; die kerlen F I_6; meim brudern F III_9; viel bekannten (Akkus.) F V_3; viel abenthewren G $IV_{8.9.}$ Auch der Wortschatz hat md. Eigentümlichkeiten aufzuweisen. Daß lernen im Sinne von lehren gebraucht wird, G IV_4 und F V_8, scheint nach dem D. W.-B. vorzugsweise eine solche

[1] Also liegt doch hier gewiß eine weitere Reminiscenz des Fortunatus K an Decker (D) vor? siehe oben S. 53 f.

gewesen zu sein und ist es noch heute. Aufgesetzt in der Bedeutung in eine Falle gelockt: den hab ich fürwar ausbündig aufgesetzt G II_2, ist für jene Zeit belegt bei Luther, Opitz, Schuppius; bengel als Schimpfwort: stoltzer, aufgeblasener bengel F I_3, bei Alberus, Schweinichen, Kirchhof, Gryphius und Schuppius, zwei Schlesiern und drei Hessen. Ein anderes Wort weist dagegen direkt auf das westliche Mitteldeutschland. Es ist dies der weispfennig, welcher F IV_7 erwähnt wird: „der sogenannte Hessenalbus, die mehrere Jahrhunderte lang ausschließlich gebräuchliche, erst mit dem 1. April 1835 gänzlich verschwundene kleine Baar- und Rechenmünze Hessens“.[1] Hessisch ist auch die Verwendung von alß = mhd. alles in der Bedeutung allezeit, immerhin, weiter einstweilen. (vgl. Vilmars Idiotikon). Der größere Teil der alß, welche in beiden Dramen vorkommen, geht allerdings auf mhd. alsô zurück, und dieser Gebrauch läßt sich nicht auf eine bestimmte Gegend beschränken. Das hessische alß liegt aber zweifellos in folgenden Fällen vor: G III_3: mein herr, welcher gantz voller unmuths war, lies sein pferdt als gehen, wo es hin wolte; F I_6: Das könte sich als noch wohl schicken; F II_6: was ich hier sagte, so glaubtestu mier als nicht; F IV_7: Sonst hab ich mich als ein jahr oder 4 mit einem par (schuhe) behelfen können; F V_1: undt bist mier doch als entkommen; F V_6: Was für großes glük undt unglük haben sie gehabt! jedoch hat das glük als uberwunden. Zweifelhaft ist die Bedeutung in F III_9: Was het ich darnach, wan ich nicht alß etwas erspart hette? Es ist nämlich vorher ein praktisches Exempel dieser Sparsamkeit erzählt worden, worauf sich alß im Sinne von alsô beziehen könnte. Auch in dem Satze G III_4: Was redestn alß mit dier selbst, Lureanio? ist die Deutung alß = alsô nicht widersinnig, doch scheint mir die Bedeutung immerzu vorzuliegen, weil das betreffende Selbstgespräch ziemlich lang ist. Für das adverbiale aller G N_2 (S. 75 oben) hat J Grimm im D. W.-B. I, 220, nur hessische Belege. — An einer Stelle kommt auch das freilich weit verbreitete, aber doch fürs Hessische besonders charakteristische frei vor als Ausdruck des Bekräftigens und Hervorhebens (Vilmar): F III_8: Er hat ohn zweifel frei geflucht und

---

[1] Vilmar, Idiotikon von Kurhessen S. 445; erwähnt wird sie z. B. in Marburger Hexenprozeßakten von 1655 und 1658.

gehörnet. Dieses frei scheint in Hessen auf das engere Gebiet von Oberhessen beschränkt gewesen zu sein.[1] Diminutiva wie hellerger F III_9, V_7, schweinerger F III_{11} ferkelger F IV_9 sind jedenfalls nur in Oberhessen gebräuchlich; sie kommen im Munde des Ampedo, der als Bauer gezeichnet ist, wohl absichtlich vor, um die Charakteristik zu verstärken. Durchaus als das Regelmäßige aber gilt dem Verfasser eine andere Eigentümlichkeit, die innerhalb Hessens nur dem Oberhessen eigen ist, die Apokope des auslautenden e. Er schreibt fast ausnahmslos: ich hab, ich könt, ich solt F I_5, G I_3, glaub F II_5, G II_1, IV_7, beger F II_8, G II_1, ich halt, meinet F I_4, dacht F IV_7, hoffet F IV_4, ich versuchet, hasset, setzet G V_6; die ehr F III_3, die schandt F V_1, G V_6, die lent G I_4, II_7, die lieb G IV_2, farb G IV_7, der käs F III_9, in der eil F IV_1, zu hülf G Prolog, es ist schadt G III_5

Ich will nicht verhehlen, daß der Ausruf Mein, welcher einmal, F I_6, vorkommt, nach Vilmar in Oberhessen nicht eben gebräuchlich war. Indessen ist auf eine derartige Angabe nicht allzu großes Gewicht zu legen; ist es doch bei dem Mangel zugänglicher Quellen und einer umfassenden Darstellung der sprachlichen Verhältnisse jener Zeit überhaupt schwierig, dialektische Eigentümlichkeiten örtlich zu begrenzen. Die vorliegende Bestimmung erhält eine wesentliche Stütze durch den Umstand, daß das Manuskript der Dramen sich in Kassel vorgefunden hat.

Gerade der Kasseler Hof des Landgrafen Moritz war der Boden, auf welchem unsere Stücke am ersten entstehen konnten. Dieser Hof hatte lebhafte Beziehungen zu England, welche ihm Kenntnis von dem englischen Fortunatus-Drama bringen konnten. Noch bevor das Deckersche Stück erschienen war, kam die englische Gesandtschaft des Grafen Lincoln nach Kassel (1596). Auch lebten Engländer am Hofe,[2] von hessischen Gelehrten hat Combach 1609 in Oxford studiert, Le Doux (Dulcis) war eine Zeit lang Sekretär des Grafen Essex und Prinz Otto, des Landgrafen

[1] Vgl. Crecelius, Oberhessisches Wörterbuch (Darmstadt 1890) S. XVII ff, wo es in den Bauernscenen aus den Marburger Dramen „Germania" und „Wendelgarth" bis zum Überdruß oft vorkommt.

[2] Vgl. Rommel, Geschichte von Hessen Bd. VI. S. 450 ff. das Verzeichnis hess. Hofleute.

ältester Sohn, hatte 1611 den englischen Hof besucht.[1] Am nächsten liegt es jedoch, den Verfasser, oder doch die Anregung zu unseren Stücken, in den Kreisen der englischen Komödianten zu suchen, welche in des Landgrafen Diensten standen. Sie waren laut Vertrag gehalten, „daß sie auf sein Erfordern Comödien und Tragödien, etweder von ihm oder von ihnen erfunden, darstellen, die ihnen von ihm angegebenen Argumente oder Historien bearbeiten, und in seine, d. h. die deutsche Sprache, übersetzen .... sollten."[2]

Wenn solche Arbeiten in größerem Umfange ausgeführt wurden, so werden sich Einheimische sicher bald daran beteiligt haben. G speziell könnte man auf eine direkte oder indirekte Anregung des Landgrafen zurückführen. Dieser benutzte nämlich den Ariost, den er im Originale las, als Quelle für ritterliche Spiele und Aufzüge.[3] Es ist wohl möglich, daß die Episode von der Ginevra, mit dem Gottesgerichte am Schlusse, der Gegenstand eines solchen war, und daß sich der Wunsch regte, diesen Stoff auch auf der Bühne dargestellt zu sehen. Doch kann das Stück auch auf eine Anregung des englischen Repertoires (s. S. 92) zurückgehn — es kann auch ohne einen äußeren Anstoß entstanden sein, denn in den Hofkreisen war man allgemein, wie es scheint, mit den italienischen Dichtern vertraut. Elisabeth, die älteste Tochter des Landgrafen, hat 216 italienische Gedichte nach dem Muster Petrarcas verfaßt und ein Schäferspiel von Contarini übersetzt.[4] Von 77 Hofleuten des Landgrafen waren 6, wie ausdrücklich erwähnt wird, in Italien gewesen, abgesehen von den Mitgliedern der aus Mailand vertriebenen Familie Castiglione, welche in Kassel Aufnahme gefunden hatte.[5] Von 80 Gelehrten und Künstlern, welche Rommel namhaft macht, waren 10 in Italien gewesen: unter ihnen befindet sich ein Italiener, Ämilius Portus aus Ferrara, und der Genfer Le Doux oder Dulcis, der, wie eben erwähnt wurde, auch in England sich aufgehalten hatte.[6]

---

[1] Ib. S. 474 ff; Deutsche Rundschau Bd. 48 (1886), 232 f.

[2] Rommel VI, S. 401 f. Goedeke[2] Bd. I., S. 522 setzt hinter „in ihre Sprache", wie er statt „seine" hat, ausdrücklich „(nicht: seine)". Das ist aber nicht recht verständlich.

[3] Rommel VI, S. 422. — [4] Ibidem, S. 351.

[5] Ibidem, S. 450 ff. — [6] Ibidem, S. 474 ff.

Kann man also annehmen, daß die Kenntnis des Italienischen in Kasseler Hofkreisen eine ziemlich verbreitete war, so muß es dennoch auffallen, daß ein Mann, der nur für den Augenblick schreibt, sich eines Hülfsmittels wie einer deutschen Ariost-Übersetzung nicht bedient hat, die aus dem Kasseler Hofe nahestehenden Kreisen hervorgegangen ist. Gesang 4 bis 10 der Übersetzung Dietrichs v. d. Werder erschien zuerst 1634, nachdem 1 bis 3 schon 1632 veröffentlicht worden war. G, das ältere der beiden Dramen,[1] dürfte also vor dieser Zeit entstanden sein, was an sich schon wahrscheinlich ist, denn während des großen Krieges war Kassel ein schlechter Boden für dramatische Produktion. F nun, das jüngere der beiden Stücke, benutzt nicht die 1620 gedruckte Bearbeitung desselben Stoffes in den Englischen Komödien und Tragödien, sondern den zeitlich weit ferner stehenden Hans Sachs. Das macht es wahrscheinlich, daß F, und mithin auch G, vor 1620 geschrieben wurde.

Auch eine obere Grenze für die Entstehungszeit der Dramen läßt sich mit einiger Sicherheit ermitteln. Wie oben gesagt wurde, stand ihr Verfasser jedenfalls in Beziehung zu den englischen Komödianten. Ich glaube aber nicht, daß er für sie, und also zur Zeit ihrer Anwesenheit in Kassel, gedichtet hat. Denn wozu mit Hülfe des Hans Sachs ein neues Drama aufbauen, wo die Komödianten doch ihr eigenes Repertoirestück besaßen? Die oben (S. 9 Anm. 1) erwähnte Aufführung eines Fortunat in Graz im Jahre 1608 wurde ja von ehemals hessischen Hofkomödianten veranstaltet.[2] Wozu auch eine Episode des Ariost neu dramatisieren, die den Komödianten in dramatisierter Form zugänglich war? Denn es existierte mindestens im Jahre 1582 ein englisches Drama „A Historie of Ariodante and Genevora“, von dem freilich außer dem Titel nichts bekannt ist.[3] Möglich, daß auch dieses Drama einmal in Kassel aufgeführt wurde; von dem Fortunat, der uns

[1] Älter, insofern es in der Hs. voransteht. Es soll damit nicht gesagt sein, daß zwischen der Abfassung von F und G ein größerer Zeitraum gelegen hätte. Beide Stücke scheinen vielmehr in einem Zuge niedergeschrieben zu sein.

[2] Vgl. Meißner, Die Englischen Komödianten in Österreich (Wien 1884) S. 74. — [3] Ward I 402.

auf dem Repertoire einer ehemals hessischen Truppe begegnet, ist dies kaum zu bezweifeln. Nach dem Abzuge der Komödianten nun mochte sich wohl das Bedürfnis geltend machen, zugkräftige Stücke für das Ottoneum zu erlangen. Diesem Bedürfnisse mochte ein Mann, der natürliches Geschick zum Dramatiker in sich fühlte, entgegenkommen, indem er Stücke der Engländer frei nachdichtete mit Hülfe desjenigen Materials, welches ihm gerade zur Hand war. Diese Annahme ergäbe als Entstehungszeit unserer Dramen etwa das Jahrzehnt von 1610—1620, d. h. zwischen dem Abzuge der englischen Komödianten aus Kassel und dem Erscheinen der bekannten Dramen-Sammlung, denn in dieser Zeit fanden, soweit wir bis jetzt unterrichtet sind, keine Aufführungen der Engländer in Kassel mehr statt. Von 1613 ab haben wir überhaupt keine Nachrichten mehr über Beziehungen des Landgrafen Moritz zu den Komödianten.[1]

Daß beide Dramen Arbeiten sind, welche nichts mehr wollen, als einem augenblicklichen Bedürfnisse abhelfen, habe ich bei der Betrachtung jedes einzelnen hervorgehoben. Die Handschrift sollte wohl als Textbuch, zu unmittelbarem Gebrauche, dienen. Sie giebt nämlich Bühnen-Anweisungen (die für den Schauspieler jener Zeit vermutlich wenig Wert hatten) nur da, wo sie zum unmittelbaren Verständnisse notwendig sind. So steht G II_{11} am Rande „N. B. Polinesso verkleidet", und am Schlusse von G V_8 und und F V_8: „N. B. hie streitten sie". Ein Manuskript, welches für den Druck bestimmt war, hätte wohl nach dem Vorgange des Herzogs Heinrich Julius eine größere Menge erläuternder Bemerkungen aufgenommen. Übrigens füllen F und G das Manuskript nur etwa zur Hälfte, die übrigen Blätter sind leer.

Man kann es nur bedauern, daß der Verfasser seine Arbeit nicht fortgesetzt hat. Besäßen wir mehr Dramen aus seiner Feder, so würden wir uns wahrscheinlich ein besseres Bild machen können von dem Zustande des Theaters unter Landgraf Moritz, als uns die übrigen dramatischen Produkte geben, welche in der Umgebung

---

[1] Vgl. Duncker, Landgraf Moritz von Hessen und die Englischen Komödianten, Deutsche Rundschau Bd. 48, S. 219 ff.

des Kasseler Hofes entstanden sind Johannes Rhenanus macht mit seiner Übersetzung von Anthony Brewes „Speculum aistheticum“ (1613) ein litterarisches Experiment. Peter Elias Schröters „Latinus und Hadriana (1616)“[1] ist auch kein Original, zudem langweilig und in der schauderhaftesten Manier des stilo culto geschrieben. Die Marburger Dramen vom Hofe Landgraf Georgs II., „Germania“ (1641 aufgeführt, 1643 gedruckt) und „Wendelgart“ (1642 aufgeführt und gedruckt),[2] enthalten zwar Bauern-Scenen, welche mit natürlicher Frische entworfen sind, diese aber, sowie in noch größerem Maße die ernsten Partieen entbehren der lebendigen, spannenden Handlung nur allzusehr. Die „Germania“ ist ein allegorisches Drama wie das „Speculum aistheticum“, und schon aus diesem Grunde kein recht lebensvolles Stück. Die „Wendelgart“, eine Umarbeitung des gleichnamigen Dramas von Frischlin, spinnt ein ohnehin nicht sehr dramatisches Motiv zu ermüdender Länge aus. Alle diese Stücke dürften es auch in jener Zeit bei einer Aufführung höchstens zu einem „Achtungserfolg“ gebracht haben.

Die Kasseler Dramen dagegen werden den vollen, warmen Beifall ihres Publikums gefunden haben. Das war freilich ein anderes Publikum, als das moderne. Es entbehrte der Schulung und mußte also wohl anspruchsloser und leichter zu befriedigen sein, als das unsrige. Es ging andererseits ins Theater ohne Nebenabsicht, nur um etwas zu sehen, und zwar das Stück, welches aufgeführt wurde, nicht diesen oder jenen Virtuosen, in dieser oder jener Glanzrolle. Es brachte also wohl der Darstellung eine Unbefangenheit und eine bereitwillige Hingabe entgegen, von der wir Modernen uns schwerlich eine Vorstellung machen können. Eine Aufführung der „Ginevra“ mußte dies Publikum vollständig gefangen nehmen. Die verschiedensten Charaktere, weder nach der bösen noch nach der guten Seite hin übertrieben, aufregende und doch natürlich entwickelte Schicksale, eine rasch vorwärtsschreitende und doch

---

[1] Vgl. Edw. Schröder in der Allg. Deutschen Biographie.

[2] Über diese beiden wird demnächst die Marburger Dissertation von Göckeler näheres bringen.

überall durchsichtige Handlung, ein die Spannung aufs höchste steigernder und doch harmonisch ausklingender Schluß: das alles mußte eine tiefe und nachhaltige Wirkung thun, welche der „Fortunat" kaum erreicht haben wird. Daraus ist aber dem Verfasser kein Vorwurf zu machen, denn auch die weit reifere dramatische Kunst eines Decker vermochte diesen Stoff nicht völlig zu bemeistern Aber sein angeborenes Geschick verleugnet unser Dichter auch hier nicht. Er charakterisiert die Hauptpersonen, er motiviert die Begebenheiten und er versteht es, seine Handlung wenigstens äußerlich geschlossen zu halten, während sie in dem Fortunat von 1620 gänzlich zerfließt. Daß dieser auf der Bühne eine große Wirkung gethan habe, will uns nur schwer einleuchten, wenn er überhaupt in der vorliegenden Gestalt einmal aufgeführt worden ist. Sind doch die Stücke, welche uns unter dem Namen der englischen Komödianten überliefert sind, allesamt nicht recht geeignet, uns einen Begriff von dem großen Erfolge der Engländer zu geben. Man muß die Neuheit ihrer Erscheinung zu Hülfe nehmen, man muß ihnen eine Vorliebe für alles Unflätige und Gräßliche beilegen, um den Erfolg zu erklären. Zweifellos spielte der erstere Faktor von vornherein mit, der letztere mag aber doch erst später hinzugekommen sein Wenigstens tritt uns hier in dem Kasseler Dichter ein Mann entgegen, der unter dem Einflusse der Engländer schafft und in seinen Arbeiten einer maßvollen und mit natürlichen Mitteln arbeitenden Schauspielkunst eine dankbare Aufgabe zu stellen weiß. Dadurch gewinnen die Kasseler Dramen eine Bedeutung, nicht nur für die Geschichte der Kasseler Bühne, sondern für die Geschichte der volkstümlichen Bühne jener Zeit überhaupt. Und eine besondere Bedeutung hat noch der Fortunat für die Geschichte der komischen Person. Die Rollen des Pickelhärings, welche uns überliefert sind, arbeiten durchweg mit rein äußerlichen Mitteln: Zweideutigkeiten, Mißverständnissen — die beim Herzog Heinrich Julius eine so große Rolle spielen — und Überlistungen; vielfach ist komisch und unanständig einfach identisch In dem Ampedo des Kasseler Fortunat aber begegnet uns doch einmal ein komischer Charakter: der Widerspruch, welcher in seinem Reichtum und seiner ärmlichen Lebensweise liegt, das macht den Zuschauer lachen; der Widerspruch

zwischen seinem wahren Wesen, das der Zuschauer kennt, und dem angenommenen, das er — ganz seinem Charakter gemäß — gegen den Bruder zur Schau trägt, das bringt ihn in komische Situationen.

Wenn die Bühnenkunst der Engländer eine verhältnismäßig hohe war, so mag es befremdlich erscheinen, daß wir über die Leistungen der berufsmäßigen Schauspieler zu Anfang des 17. Jahrhunderts nur spärliche und nicht eben günstige Nachrichten haben.[1] Aber so wenig wir das Publikum jener Tage mit dem modernen vergleichen dürfen, so wenig dürfen wir an das Theater den Maßstab des unsrigen legen. Damals war das Theater noch nicht die Kulturmacht, welche es heutzutage ist. Die wandernden Schauspieltruppen führten ein Eintagsleben und mögen bei ihrem ersten Auftreten die Bedeutung gehabt haben, welche heutzutage ein reisender Zirkus für ein Landstädtchen hat, welches nicht Eisenbahnstation ist. Dieser Vergleich wird uns durch die vielfachen Berichte über die gymnastischen Leistungen der Engländer besonders nahe gelegt. Als dann buchhändlerische Spekulation von dem Erfolge der Engländer Nutzen zu ziehen versuchte und die Sammlung von 1620 veranstaltete, da war ihre Blütezeit vorüber und eine frische Entwickelung im Keime erstickt. „Alle Elemente zu einem großen Dramatiker waren gegeben," sagt Scherer von der Zeit vor dem Kriege. Nun, auch in unserem Kasseler Dichter liegen die Keime, wenn auch nicht zu einem großen, so doch zu einem echten Dramatiker. Jugendlicher Sturm und Drang scheint sich in den Charakteren des Polinesso und des Andolosia Luft zu machen, und wäre er auch kein deutscher Shakespeare, in besserer Zeit wäre er vielleicht ein deutscher Marlowe geworden.

[1] Auch die durchaus wohlwollende Besprechung Guarinonis (S. 48 Anm. 2) giebt uns keine hohe Meinung von ihrer Kunst.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Bonn.

VI.

Gisbert Freiherr v. Vincke: Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.

Hamburg und Leipzig.

Verlag von Leopold Voß.

1893.

Gesammelte Aufsätze

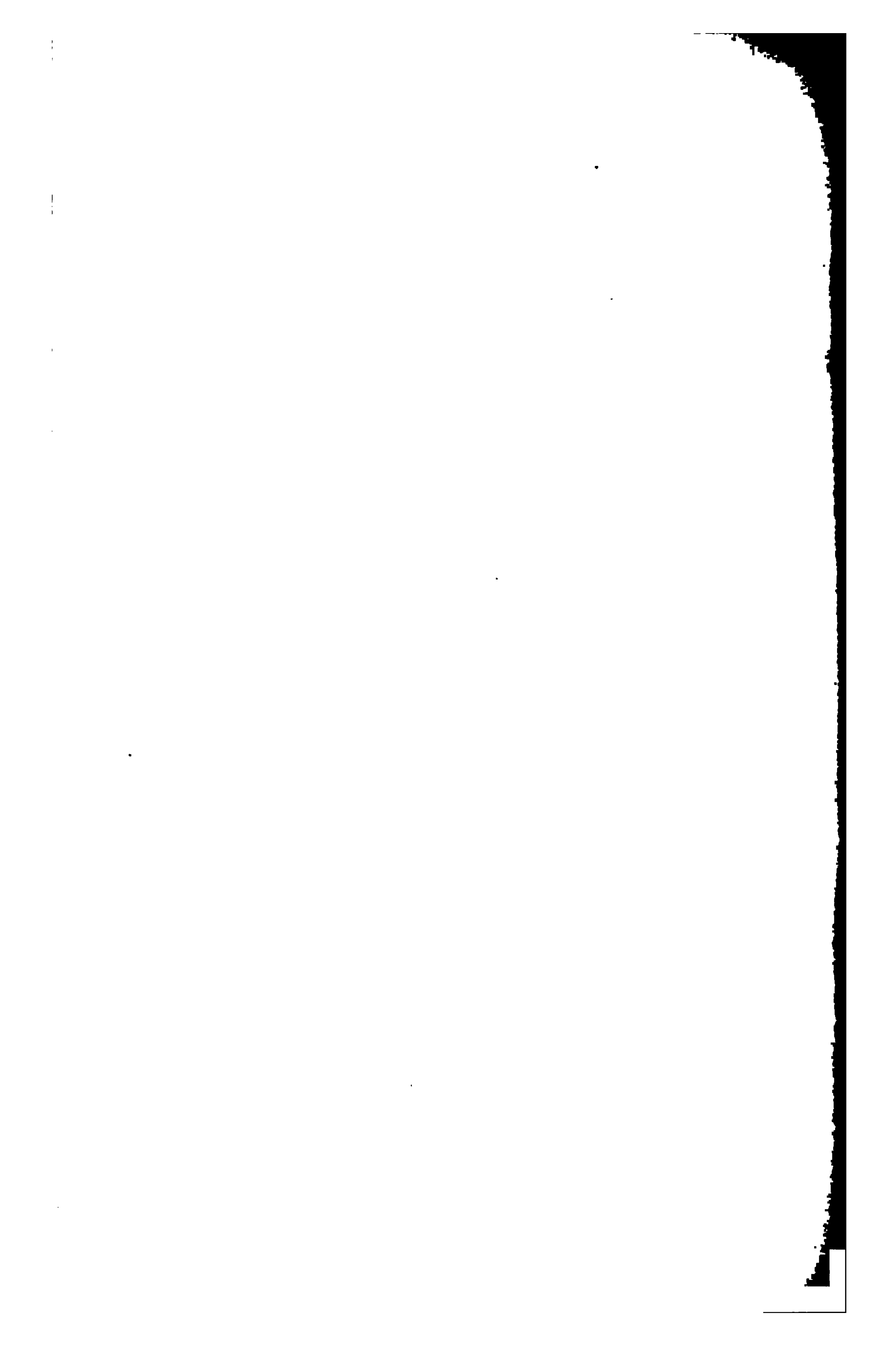
zur

Bühnengeschichte.

Von

Gisbert Freiherrn v. Vincke.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1893.



Theatergeschichtliche Forschungen.
Herausgegeben von:
Berthold Litzmann.
VI.

Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.

Von

Gisbert Freiherrn v. Vincke.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1893.

Verlag von **Leopold Voss** in **Hamburg**, Hohe Bleichen 18.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Die „Theatergeschichtlichen Forschungen" erscheinen in zwangloser Folge. In der Regel wird ein Heft nur je eine Arbeit enthalten; doch ist auch die Zusammenfassung mehrerer kleiner Aufsätze in einem Hefte nicht ausgeschlossen.

Das in kurzem erscheinende **7. Heft** enthält:

Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger. Von Dr. Joh. Bolte.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung. 1791—1817 Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen." 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. Der Laufner Don Juan. Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Kloster-Dramas. Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

Inhalt.

Vorwort.

An Stelle des Verfassers ergreift der Herausgeber das Wort. Am 5. Februar 1892 schied Gisbert Freiherr v. Vincke aus dem Leben, und an ihm verlor Drama und Schauspielkunst einen der feinsinnigsten Liebhaber, die deutsche Theatergeschichte einen der emsigsten und gewissenhaftesten Forscher. Es darf daher wohl auch die vorliegende Sammlung, deren Anordnung und Bereitung für den Druck Vincke bis in die Todesstunde beschäftigte, auf Teilnahme und Willkommen bei allen denen rechnen, die für die Bestrebungen der „Theatergeschichtlichen Forschungen" überhaupt ein Interesse haben. Weitaus die Mehrzahl der hier vereinigten Aufsätze ist bereits früher im Druck erschienen, aber alle haben vor dem erneuten Abdruck durch den Verfasser eine mehr oder minder erhebliche Um- und Durcharbeitung erfahren. Der Aufsatz „Schröder's und Iffland's vornehmer Anstand auf der Bühne" ist eine breitere Ausführung einer Anmerkung zu dem Vortrage Shakspere und Schröder im Shakespearejahrbuch (X S. 1—30), der einleitende Akkord „Was uns fehlt zur deutschen Bühnengeschichte" knappere Zusammenfassung allgemeiner Ausführungen, zu denen ursprünglich eine Besprechung von Uhdes Geschichte des Hamburger Stadttheaters den Anlaß gegeben hatte. Über die Herkunft der übrigen enthalten die Verweisungen im Inhaltsverzeichnis den wünschenswerten Aufschluß.

Die Thätigkeit des Herausgebers hat sich im wesentlichen auf eine Überwachung des Druckes beschränkt. Nur im Eingang habe ich hin und wieder Ergänzungen — durch [ ] kenntlich — eingeschaltet;

später aber mich derartiger Eingriffe, trotzdem des Verfassers Vertrauen mich mit weitgehendsten Befugnissen ausrüstete, gänzlich enthalten. Wäre der Verfasser am Leben geblieben, würde vielleicht manches in zwölfter Stunde noch eine wesentliche Umgestaltung erfahren haben; die hätte aber, um den Zweck der Verwertung der Ergebnisse neuester Forschung zu erfüllen, so radikal eingreifen müssen, daß wie z. B. in „Schiller als Shakspere-Bearbeiter“ etwas ganz Neues daraus geworden wäre. Dazu hielt ich mich, unter den obwaltenden Umständen, allein nicht mehr berechtigt. Beruht ja doch auch der Hauptwert dieser dramaturgischen und theatergeschichtlichen Aufsätze nicht darin, daß sie den neuesten Stand der Forschung, sondern daß sie das Bild eines vornehmen, wissenschaftlichen Ernst und feinen Kunstsinn in seltener Weise vereinigenden Geistes widerspiegeln, und so zur Nacheiferung anregen.

Bonn am Rhein, Dezember 1892.

B. L.

I.

Was uns fehlt zur Deutschen Bühnengeschichte.

Die Geschichtschreibung nahm bei unsrer heimischen Bühne nicht den Verlauf, welchen der Gegenstand durch seine Bedeutung verdient hätte. Mochte die Blüte der Schauspielkunst bei andern Völkern früher zur Reife gediehen sein, so erwies sich doch, schon vor länger als hundert Jahren, deutsche Schauspielkunst ihnen mindestens ebenbürtig; trotzdem blieb eine allgemeine Geschichte der deutschen Bühne lange Zeit frommer Wunsch — und man darf sagen: dieser Wunsch besteht heute noch, wenn auch Anläufe geschehen zu seiner Erfüllung, wenn auch grade in jüngster Zeit reger Sammelfleiß dem künftigen Geschichtschreiber vorgearbeitet hat.

Robert Prutz war der erste Bahnbrecher auf dem allgemeinen Gebiet: im Winter 1845 hielt er zu Berlin und Stettin seine „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters," welche dann 1847 als Buch erschienen[1]). Der Verfasser bezeichnet sie als „Vorarbeit zu einer künftigen Geschichte unserer Bühne"; man muß nur bedauern, daß er nicht selber diese letztere folgen ließ auf die Vorarbeit, welche ausgeht von den frühesten Anfängen und noch das erste Drittel unseres Jahrhunderts umfaßt. Störend wirkt darin häufiges persönliches Hervortreten des Verfassers, der seine Unzufriedenheit mit den damaligen staatlichen Zuständen, namentlich in der engeren preußischen Heimat, höchst unvermittelt zur Sprache bringt, wie sehr auch, an und für sich, manches herbe Wort berechtigt erscheint. Man kommt fast auf den Gedanken, als sei deutsche Theatergeschichte blos das Fahrzeug, um fernabliegende Stoßseufzer möglichst harmlos in die Welt hinauszutragen.

Bald nach Prutz brachte Eduard Devrient seine „Geschichte der deutschen Schauspielkunst"[2]). Mit dem Ursprung der Kunst beginnend,

---

[1]) Berlin. Verlag von Duncker und Humblot.

[2]) Leipzig. Verlag von J. J. Weber. Bd. I—III. 1848; Bd. IV, 1861; Bd. V, 1874.

wird das Werk bis auf die neueste Zeit fortgeführt. Der Verfasser, dem tüchtige Bildung nicht fehlt, weiß des Anziehenden und Anregenden um so mehr zu bieten, weil er als Sänger, Schauspieler, Bühnenleiter und Bühnendichter, sein ganzes Leben hindurch thätig war. Aber grade in dieser eignen Thätigkeit ist es auch begründet, daß ihm die volle Unbefangenheit fehlt — und nicht blos, wo von Selbsterlebtem, Selbsterstrebtem berichtet wird. So entsteht Voreingenommenheit „für" und „gegen", ihr gesellt sich Fahrlässigkeit bei Benutzung oder Nichtbenutzung der Quellen, welche vielfach unrichtige Angabe zur Folge hat. Es mangelt eben gründliche Sorgfalt, die doch ein Geschichtswerk verbürgen sollte — und uns mangelt noch immer die zuverläßige Geschichte der deutschen Bühne; denn auf diesem allgemeinen Gebiete bewegt sich kein Andrer außer Prutz und Devrient.

Dagegen fehlt nicht eine große, täglich sich mehrende Anzahl besondrer Schriften, die viel Werthvolles bringen für den, der umsichtige Prüfung zu üben versteht. Selbstverfaßte Lebensläufe von Schauspielern zeigen nur allzuoft, wie das Sammeln des rohen Materials doch nicht ohne Weiteres zusammenfällt mit dessen Gestaltung in künstlerischer Form: sie lassen bedauern, daß Begabung des Darstellers und Begabung des Schriftstellers selten Hand in Hand geht. Leicht wird auch — wie bei Iffland's thränenseligem Bruchstück — die Erzählung von Vorgängen, statt treu zu sein, vielmehr eine Vertheidigungsschrift in eigner Sache. Daneben haben wir Einzelschilderungen, welche nur bestimmte Bühnen und deren Leitung behandeln oder auch einen weiteren Kreis in's Auge fassen. Die „Theater-Erinnerungen" von Gustav zu Putlitz[1]) berichten mit schlichter Wahrheit ohne Dichtung eine Laufbahn von den zaghaften Anfängen des Bühnendichters bis zur vollendeten Sicherheit des Bühnenleiters, dem es Ernst ist um die Kunst. Alle bedeutenden Namen unter Denen, welche während eines vollen Vierteljahrhunderts für die Bühne schrieben oder auf der Bühne wirkten, begegnen uns, aber nicht in trockner Aufzählung, sondern in lebendiger Thätigkeit, mit gerechter Würdigung ihres Schaffens. Das Buch betont nicht den Zweck zu belehren, und doch enthält es die Fülle goldener Lehren für Jeden, der als Dichter, als Darsteller, als Leiter zur Bühne hingezogen wird.

[1]) 2 Bde. Berlin, Gebrüder Paetel. 1874. Neuer Abdruck: i. d. Ausgewählten Werken. Bd. V.

Einen neuen Weg betrat Hermann Uhde in seinem Buche: „Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte“[1]). Der Gegenstand mußte verlockend sein für den Geschichtschreiber: unter den deutschen Bühnen hat die Hamburger schon früh einen hervorragenden, zeitweilig den höchsten Rang eingenommen. Lessing erachtete sie seiner Dramaturgie würdig; hier wirkten: Ackermann, Ekhof, Schröder, Dorothea und Charlotte Ackermann, Brockmann, der erste deutsche Hamlet von Bedeutung. Für die frühere Geschichte dieser Bühne waren schon thätig: J. F. Schütze[2]), F. L. Schmidt[3]), K. A. Lebrun[4]); so verlohnt es sich, hier deren weitere Geschichte im Rahmen eines Zeitbildes entwickelt zu sehen. Seinen Standpunkt bezeichnet Uhde in den Worten (S. 654): „Nie ist bisher der Versuch gewagt worden, ein Theater als wichtigen und eingehender Forschung würdigen Gegenstand dergestalt zum Mittelpunkte einer monographischen Darstellung zu machen, daß daneben beständig klar angedeutet wird, inwiefern alle andern Gebiete des geistigen, staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Lebens mit der Bühne zusammenhängen. Die Beziehungen derselben zum Publikum, zur Presse, zur dramatischen Literatur, zur Gesetzgebung, zu den großen Geschicken unseres Vaterlandes u. s. w. wurden erörtert; und während z. B. Eduard Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst die Frage gar nicht aufwirft: wie das vaterländische Theater etwa zur Zeit der Napoleonischen Fremdherrschaft sich verhalten habe? ist in gegenwärtiger Arbeit der nationale und politische Gesichtspunkt stets zuerst gewahrt. Schlimm genug, daß die deutsche Bühne gerade unter diesem am elendesten erscheint. Niemand wird einwenden wollen: hier sei nur von Hamburgs Bühne im Besondern, nicht aber von der deutschen Bühne im Allgemeinen die Rede; die Geschichte des Hamburger Stadttheaters seit 1827 erzählen, heißt: ein Bild der Zustände entrollen, wie sie in der Neuzeit überall herrschten. Nur Namen, auf die es nicht ankommt, ändern sich, und auch diese keineswegs immer — man denke an die Wandervirtuosen u. s. w. — die künstlerischen Vorgänge bleiben im Ganzen genau dieselben, gleichviel, welcher deutschen Städte Theater-

[1]) Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1879.

[2]) Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg, 1794.

[3]) Geschichte des Hamburgischen Theaters (bis 1786) in s. Almanach für's Theater 1809—11.

[4]) Geschichte des Hamburger Theaters (bis 1817) in seinem Jahrbuch für Theaterfreunde. Hamburg 1841.

wesen oder Unwesen geschildert wird. — — Die künstlerische Zuchtlosigkeit blieb sich gleich in Ost und West, im Süden und Norden; die Nullität der oberen Leitung, die dünkelvolle Dummheit der Regisseure, die Faulheit glänzend bezahlter Comödianten, worunter das Publikum der Hansastadt ein halbes Jahrhundert zu leiden hatte — sie findet anderwärts so zahlreiche Beispiele, daß die Geschichte des Stadttheaters zu Hamburg in solchen Dingen — und gerade sie bilden das Entscheidende! — leider als typisch für ganz Deutschland gelten muß. Mehr noch: gleich dem begrenzten Raume scheint auch die Zeit, welche gegenwärtige Arbeit umspannt, vor dem geistigen Auge; die fünfzig Jahre von 1827 bis 1877 erscheinen nur zu oft wie der Tag, der gestern vergangen ist."

Auch Berthold Litzmann sagt im Vorwort zu seiner Lebensgeschichte Schröder's[1]): „Wenn mein Buch überhaupt eine Berechtigung haben soll neben der älteren Biographie, so liegt sie ja eben darin, daß ich die eine und wenn man will die Hauptseite in diesem Künstlerleben, die Meyer so gut wie ganz unberücksichtigt gelassen, als Kern- und Ausgangspunkt meiner Darstellung genommen habe: die Stellung Schröders in und seine Beziehungen zu den literarischen Fragen und Bewegungen seiner Zeit. Aus dem Gefühl heraus, daß diese Aufgabe bei einem Manne von der Bedeutung Schröder's noch der Lösung harre, ist meine Biographie erwachsen."

Uhde und Litzmann zeigen den rechten Weg, der zum rechten Ziele führen muß. Was uns fehlt, das ist vor Allem eine deutsche Bühnengeschichte, geschrieben aus diesen Gesichtspunkten von berufener Hand, mit unbefangenem Urtheil.

Ferner aber fehlt uns noch: die Lebensgeschichte Iffland's, welche überreiche Beziehungen bietet — zur Schauspielkunst, zur Bühnengeschichte. Der Stoff ist vorhanden — in Schriften, gedruckten und ungedruckten. Auch hier bedarf es nur des unbefangenen Urtheils, der berufenen Hand. Da ist uns England weit voraus: entweder hinterließen seine großen Schauspieler eigene werthvolle Aufzeichnungen oder bewährte Freunde brachten bald die Schilderung der Hingeschiedenen. Wir sollten nicht vor der Schwierigkeit zurückschrecken, lange Versäumtes endlich nachzuholen.

---

[1]) Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte von Berthold Litzmann, Professor a. d. Universität Jena. Hamburg und Leipzig. Verlag von Leopold Voß. Bd. I, 1890.

II.

Friedrich Ludwig Schröder, der deutsche Shakspere-Begründer.

Das Gedeihen des Theaters verlangt Dreierlei: tüchtige Stücke, tüchtige Darsteller, tüchtige Leitung; und Tage des Glanzes erschienen immer dann, wenn ein Mann in allen drei Richtungen sich hervorthat. Das beweisen die Namen Shakspere, Molière, Garrick, Schröder und Iffland; sie vertreten während zweihundert Jahren eine seltene Blüte des Theaters in England, Frankreich, Deutschland. Drei von ihnen sind zugleich durch ein engeres Band verbunden. Garrick und Schröder, die Zeitgenossen, verdanken ihren Ruf und Ruhm nicht zum kleinsten Teil dem Beistande Shakspere's: wenn ihn Garrick für die heimische Bühne wiedergewann, mußte ihn Schröder für die fremde Bühne gewinnen. Seine erste Bekanntschaft mit dem britischen Dichter fällt in die Königsberger Zeit, wo Mr. Stuart, ebenso gewandt als Redekünstler wie als Drahttänzer, ganze Scenen aus Hamlet, Lear, Othello dem vierzehnjährigen Schröder vortrug. Vier Jahre später erschien Wieland's Übersetzung; sie brachte nur 22 Stücke, und was sie brachte, war nicht überall vollständig, nicht überall richtig, das knappe Dichterwort trug oft ein schlotterndkahles Kleid, der Clown wurde noch als „Pickelhäring", „Harlequin" oder „Hanswurst" eingeführt. Aber Schröder erkannte den Kern: die Übersetzung diente ihm als Hausbuch. Er stiftete in Hamburg den Verein der Theaterfreunde: Shakspere und Sophokles kamen da zur Vorlesung, während ihn Pläne der Darstellung ihrer Meisterwerke beschäftigten. Gottsched's Bannstrahl gegen Shakspere war längst ohnmächtig; für diesen erhoben sich Deutschland's beste Männer, vor Wieland schon Johann Elias Schlegel, Lessing, Moses Mendelssohn, mit ihm und nach ihm Herder, Bürger, Goethe. — In Wien brachte der Schauspieler Stephanie der jüngere bereits 1772 einen wunderlichen Macbeth auf die Bühne, welcher erst mit dem fünften

Akte des Originals begann und doch seine richtigen fünf Akte zählte. Vom Geiste Shakspere's ist wenig zu spüren, dafür erscheint öfter der polternde Geist König Duncan's; Macbeth wird von der wahnsinnigen Lady Macbeth erstochen, und über ihr stürzt schließlich das brennende Schloß zusammen. Anders, fast umgekehrt, behandelte der Wiener Schriftsteller Franz Heufeld im folgenden Jahre den Hamlet: hier werden vier Akte verwendet für die erste Hälfte des Shakspere'schen Trauerspiels, und dessen zweite Hälfte ist in den fünften Akt zusammengedrängt, wobei dann Opheliens Wahnsinn, die Reise nach England, die Kirchhofscene, das Fechtspiel, Fortinbras, selbst Laertes ganz ausallen, während Hamlet ungefährdet den Thron besteigt. Wieland's Übersetzung diente als Grundlage.

Schröder wurde des Bedenkens nicht Herr: ob überhaupt, und in welcher Gestalt seinen Hamburgern Shakspere vorzustellen wäre? Alle Zweifel entschied der Zufall. Im Jahre 1776 sah er zu Prag den Heufeld'schen Hamlet aufführen; die mächtige Wirkung bestimmte ihn sofort, das Gleiche zu wagen, und dem Entschlusse folgte rasche That. Am 24. August wurde die Arbeit begonnen, am 20. September erschien der Dänenprinz zu Hamburg auf den Brettern. Also binnen 4 Wochen: Fertigstellen des Wortlauts, Ausschreiben aller Rollen, Leseproben, Lernen von Seiten der Schauspieler, sämtliche Theaterproben, endlich die Darstellung. In der ursprünglichen Fassung zeigen sich manche Spuren dieser Eile, wohl auch des Zagens: sie stützt sich anfangs ganz auf Heufeld, dann aber ist dessen Akteinteilung verbessert, Opheliens Wahnsinnscenen sind aus Wieland eingefügt. Stets erkennt man die Absicht, Handlung und Schauplatz möglichst zu vereinfachen. Beibehalten werden die Heufeld'schen Namen: Oldenholm, Gustav, Bernfield, Ellrich, Frenzow für: Polonius, Horatio, Bernardo, Marcellus, Franzisco Eine zweite Fassung gibt dann sechs Akte, zu bequemerer Einteilung bedingt durch Herstellung des Laertes (der freilich unter die Dänen-Namen nicht passen will) und der Todtengräberscene; die Reise nach England wird wenigstens vorbereitet, nur kommt sie nicht zur Ausführung; aber Opheliens Begräbnis, das Fechtspiel, Fortinbras — sind ein für alle mal beseitigt, Hamlet und Laertes müssen ohne Gnade am Leben bleiben. Inzwischen war Eschenburg's Übersetzung erschienen, welche, Wieland's Arbeit verbessernd und vervollständigend, den ganzen Shakspere brachte. Sie wurde für die dritte Hamlet-Fassung benutzt, welche am 6. Februar 1778 zuerst auf der Bühne erschien.

Hier ist die Totengräberscene abermals entfernt: ihre Scherze zwischen **dem** übrigen tiefernsten Inhalt schienen anstößig, auch fehlte ihr die **eigentliche** Begründung durch Opheliens Begräbnis, und fünf Akte **werden** nun hergestellt. Durch alle drei Fassungen laufen zwei schwer **begreifliche** Änderungen: das reuige Gebet des Königs: „O, meine **That** ist faul", und Hamlets Rede dazu: „Jetzt könnt' ich's thun" **kommen** vor der der Schauspielscene, durch welche bei Shakspere des **Königs** Gewissensangst erst ihren Anstoß erhält. Sodann bekennt die **sterbende** Königin unter Donnerrollen ihre Mitwissenschaft um den Tod **des** ersten Gatten. Im übrigen verdient die Mühe des steten Nach**besserns** desto größere Anerkennung, nachdem eine mächtige Wirkung **schon** bei der ersten Aufführung erzielt war. Franz Hieronymus Brockmann, der erste Darsteller des Hamlet, hat merkwürdigerweise den Prinzen leichtblütig aufgefaßt: die Scenen: „Schwört auf mein Schwert" und: „Geh in ein Kloster" wurden von ihm mit Laune gegeben. Das Überraschende des Ganzen ließ fürerst keinen Tadel laut werden, man begriff nicht gleich, wie es anders sein könne? Dagegen war Dorothea Ackermann, Schröders Stiefschwester, als Ophelia vollendet; würdig ihr zur Seite stand das Ehepaar Reinecke als Herrscherpaar; Schröder's königlich schwebender Geisterschritt, der klagend dumpfe Klang seiner Stimme weckte das Grausen der Zuschauer. Neben dem Geist spielt er zeitweise den Todtengräber mit hinreißender Laune. Den Hamlet übernahm er erst nach Brockmann's Abgang und gab der Rolle ihr volles tragisches Recht zurück; aber er trat auch dreimal als Laertes auf, damit zwei seiner Schauspieler sich in der Hamlet-Rolle versuchen könnten: den Zuschauern war die Entscheidung anheimgestellt, wem von den Dreien der Dänenprinz verbleiben solle? Die Entscheidung fiel für Schröder. — Während der ersten drei Monate wurde das Stück in Hamburg zwölfmal wiederholt; man sprach dort nur von Hamlet und Brockmann, ihn sah man ausgestellt in Kupferstich, auf Schaumünzen, in getriebenem Bildwerk. Der vielbeschäftigte Dr. Reimarus, berühmt als Arzt und als Sonderling, hörte bei Krankenbesuchen von nichts Anderem reden, er wollte das Wunder selber sehen und fuhr zu der Vorstellung, trotz aller Gegenreden seines Kutschers, dem diese Laune des Herrn doch allzu seltsam däuchte. Als der Vorhang fiel, sagte Reimarus den Freunden, die voll Spannung sein Urteil erwarteten: „Das ist recht gut, das darf Euch gefallen. Aber was sprecht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! Den

Geist bewundert! Der kann mehr als die andern zusammen! — Schon im folgenden Jahre spielte Brockmann den Hamlet zwölfmal in Berlin und brachte die Schröder'sche Bearbeitung dann nach Wien, wo er beim Burgtheater eintrat. Das Stück machte unaufhaltsam seinen Weg durch Deutschland: von der Hofbühne bis zum elendesten Thespiskarren herab — überall ward es aufgeführt, und der Eindruck war kein geringerer bei den Kunstverständigen als bei der rohen Menge. Man hatte sogar Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet. Goethe's „Wilhelm Meister“ erschien — er gab der allgemeinen Stimmung Ausdruck und gab ihr neue Nahrung. Im Jahre 1790 schreibt Reichard's Theaterkalender: „Man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiß sechs bis acht Hamlet-Spieler müßig am Markt.“ Und schon vor jetzt hundert Jahren unternahm eine Frau das Kunststück, den Dänenprinzen zu spielen — die schöne Felicitas Abt. Aber es scheint, daß der verhängnisvolle Name „Felicitas“ sich damals für solche Spielerei gleich wenig bewährte, als in unserer Gegenwart. Unumstößlich ist die Thatsache: Schröder's Hamlet-Bearbeitung — wie viel wir auch heute an ihr vermissen mögen — sie gewann doch mit einem Schlage für Shakspere das deutsche Bürgerrecht. Auf diesem festen Grunde galt es nun fortzubauen.

Und schon nach zwei Monaten (am 26. und 27. November) brachte die Hamburger Bühne den Othello „mit neuen Kleidungen und neuen Theaterverzierungen“, wie die Ankündigung lautete. Schröder folgte hier keinem Vorgänger; wenn er das Verständnis und den Mut hatte, die tragische Entwickelung ungeschwächt beizubehalten, so ist der Rückschluß gestattet, daß Prinz Hamlet als König über Dänemark für Shakspere nur den Weg ebnen sollte. Aber diesmal hatte der erfahrene Bühnenkenner sich doch geirrt: sein Schritt vorwärts war zu kühn gewesen. Welche Wandlung des Gefühls, des Geschmacks bei den Zuschauern! Noch vor hundert Jahren wurden auf offener Scene Enthauptungen mit täuschender Wahrheit aufgeführt; die Geister der Enthaupteten erschienen, ihren abgeschlagenen Kopf in der Hand tragend — daran fand Niemand Bedenken; und das Trauerspiel Polyeuctus, welches der Leipziger Dichter Kormart nach Corneille überaus frei bearbeitet hatte, gab sogar folgende Bühnenweisung:

„Zwei persianische Christen werden an Pfählen oder Kreuzen in einem angelegten Feuer aufgehängt; einer von den dabei stehenden Soldaten gehet hin und stößet dem einem Gekreuzigten die Partisan ins

Herze, dieser quälet sich ein wenig und stirbt. Hierbei werden unterschiedliche Christen noch ums Leben gebracht, als einer gesteiniget, der andere gespießet und ins Feuer geworfen."

Gegen solche Bühnenvorgänge ließe sich der Ausgang des Othello fast harmlos nennen; allein die Zuschauer waren inzwischen angekränkelt von der matten Empfindlichkeit französischer Trauerspiele und so erschien denn dem gedrängt vollen Hause Desdemona's Erwürgung — „zu schauderhaft", sie wurde überdies von Othello-Brockmann besonders stark aufgetragen. Die Hamburger Theatergeschichte meldet zu der Othello-Aufführung: „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Grausscenen dieser ersten Vorstellung des übertragischen Trauerspiels. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward notfalls davongetragen." Die Direktion entschloß sich, den Othello bei der dritten Vorstellung (4. Dezember 1776) „mit Veränderungen" anzukündigen. Diese bestanden in Auslassungen oder Milderungen. Brockmann gefiel zwar in der Titelrolle weniger als früher, aber meisterhaft war wieder Dorothea Ackermann als Desdemona, ebenso der Jago Schröder's. Solche Bösewichte, denen das Böse Selbstzweck ist, spielte er ungern; ließ sich's nicht vermeiden, dann lag ihm daran, jeden kleinen Zug hervorzuheben, in welchem noch eine Spur von Menschlichkeit durchblickt. Müsse doch sonst der Zuschauer allen handelnden Personen den gesunden Verstand absprechen, wenn ein Schurke sie täusche, der das Siegel der Verworfenheit stets an der Stirn trage. Wie mag aber dem sonst so unbeugsamen Schröder-Jago zu Mute gewesen sein, bei dem versöhnlichen Schluß, welcher Othello und Desdemona wieder zusammenführte?[1])

---

[1]) Ludw. Brunier: „Fr. Ludw. Schröder. Ein Künstler- und Lebensbild" berichtet (S. 211):

„Es ward von der obersten Behörde Hamburg's verlangt, daß in dem letzten Akte die Verrätherei Jago's entdeckt werden solle und zwischen Desdemona und ihrem Gatten dann eine rührende Versöhnungsscene stattzufinden habe. Bei der Abhängigkeit der Theaterdirection vom Senate ward diesem lächerlichen Befehle Gehorsam geleistet und so eine derartige Verballhornung Shakespeare's dreist auf die Bühne gebracht. Bei einem solchen dictatorischen Eingreifen des Senats verdiente er es wahrlich nicht, daß ihm, sobald ein neuer Theaterprinzipal seine Bühne eröffnete, in einem besonderen Vorspiele gehuldigt und die dramatische Muse seinem Schutze empfohlen ward. — — Jedenfalls erhellt aus der angeführten Thatsache, wie schwer Schröder es hatte, seine künstlerischen Prinzipien gegen die philiströsen Ansichten des Hamburger Senats zu behaupten." Den Beweis für die „angeführte

War es diese trübe Erfahrung, welche seinem Eifer für den britischen Dichter einen Hemmschuh anlegte? Fast scheint es so, denn erst nach zwölf Monaten (24. November 1777) wird das dritte Shakspere-Stück aufgeführt, und zwar diesmal eine minder bedenkliche Komödie: Der Kaufmann von Venedig, „mit neuer Dekoration eines perspectivischen Kolonadenganges." Dorothea Ackermann war Porzia; Frau Schröder Nerissa; Schröder Shylock. Die Theatergeschichte bemerkt von ihm: „Eine treffliche Nachahmung jüdischer Sitte und Benehmens, mit dem feinsten Beobachtungsgeiste der Natur abgelauscht. Sprachton, Händeschlagung und Geberdung im Handel und Wandel hatte er sich eigen zu machen und zu veredeln gewußt." Schröder's Freund Meyer fügt hinzu: „Der Jude stand da, den Shakspere sah. Mir ist kein Schauspieler vorgekommen, der sich ihm genähert hätte, als der Engländer Macklin, und doch hab' ich Kemble gern gehabt."

Schon nach drei Wochen folgte wiederum eine Komödie: „Maß für Maß" (15., 16. und 18. Dezember). Hier ist — man erkennt nicht, weshalb? — die erste Entwickelung geändert: Der Herzog erscheint gleich als Mönch, er zog bereits seit vier Wochen in der Hauptstadt unerkannt umher, ermittelte Angelo's früheres Verlöbnis mit Mariana und erklärt jetzt erst seinem Begleiter den Zweck seiner Verkleidung. Das Lied zu Anfang des IV. Aktes wird mit überaus schwachen Versen vertauscht. Die sonstigen Abweichungen beschränken sich im Wesentlichen auf Umstellung und Zusammenlegung; von den vier ersten Akten hat jeder nur eine Verwandlung, der reichgruppierte Schlußakt bleibt fast unverändert. Schröder gab den Herzog, Dorothea Ackermann die Isabella, Frau Schröder die Mariana. So fand das Stück eine günstige Aufnahme und öftere Wiederholung.

Das Jahr 1778 brachte drei Shakspere-Stücke, zunächst (am 17. Juli) den König Lear, mit Musik von Stegmann. Schröder ändert, neben zweckmäßiger Zusammenlegung, nicht bloß den Anfang, sondern

---

Thatsache" bleibt Brunier schuldig. Im Archive der Stadt Hamburg findet sich von einem Befehl des Senats behufs Änderung der Vorstellung, nach angestellten Ermittelungen, nicht das Geringste. Die damalige Tageslitteratur, welche einen solchen Befehl schwerlich ungerügt gelassen hätte, schweigt davon gänzlich. (Vergl. Hermann Uhde, Blätter f. lit. Unterhaltung, Jahrg. 1876 S. 216.) Schröder selbst schreibt (5. Januar 1777) an Gotter lediglich: „Der Mohr von Venedig ist den Hamburgern zu schrecklich gewesen." Demnach muß angenommen werden, daß die Hamburger Theatergeschichte richtige Auskunft gab.

auch das Ende. Der ganze Eingang, die Teilung des Reiches und Kordelia's Verstoßung, ist in gedrängte Erzählung umgewandelt; Kent berichtet diese Vorgänge dem Grafen Gloster. Hier entschied die Besorgnis, daß des Zuschauers Teilnahme für Lear beeinträchtigt werde, wenn er den thörichten Zorn des Königs als Augenzeuge miterlebt habe; zugleich sollte der scharfe Abfall zwischen väterlicher Freigebigkeit und töchterlicher Hartherzigkeit eine Ausgleichung finden, wenn Beides nicht fast unmittelbar sich folgte. Der Schluß wählt einen Mittelweg, vielleicht noch im Gedanken an Othello's Schicksal: Lear stirbt, als er die ohnmächtige Kordelia für tot hält, aber diese bleibt am Leben.

Dorothea Ackermann hatte wenige Wochen vor der Aufführung die Bühne verlassen, im 26sten Lebensjahre, um sich mit dem Professor Unzer zu verheiraten. Eine große Künstlerin, im Besitze aller innern und äußern Mittel — sobald sie auf der Bühne stand, allein stets blieb es ihr peinlich, die Bretter zu betreten. Schröder beurteilte keinen strenger als die eigenen Angehörigen: auf sein Lob durften sie stolz sein; — er stellte Dorothea über ihre Schwester Charlotte, und diese, welche im 18ten Lebensjahre starb, hatte unter anderthalbhundert Rollen auch die Adelheid von Walldorf so glänzend gespielt, daß der Bruder ihre Leistung für das Vollkommenste erklärte, was er je auf irgend einer Bühne gesehen. Dorotheens Shakspere-Rollen: Ophelia Porzia, Isabelle, übernahm nun Frau Schröder, und sie stand nicht zurück hinter der großen Vorgängerin. Als Ophelia sang sie die Balladenstrophen der Wahnsinnigen nach selbst erfundener Melodie in dumpfem, verstimmten Tone; dazu das totenblasse Antlitz, die starren Blicke, der zum Lächeln verzogene Mund, indeß alle übrigen Teile des Gesichtes vom Wahnsinn gespannt sind — ein Gesamtbild fürchterlichster Wahrheit.

Frau Schröder war auch jetzt Kordelia, während Schröder's Lear aller Orten Begeisterung erweckte. Iffland wurde gefragt: ob er wirklich in dieser Rolle so groß gewesen sei? und die Erwiderung lautete: Ja, ja! Das läßt sich gar nicht beschreiben; sehen, fühlen mußte man es. Sein Blick entschied; wohin er den wandte, da erblindete man. Die Nebenspieler wagten oft kaum zu sprechen." Als Schröder den Lear zum Beginn seines ersten Wiener Gastspiels wählte, verdroß dies die Freunde Brockmann's, welcher die Rolle bis dahin erfolgreich gegeben hatte: ihre Stimme regte die Menge auf, immer lauter hetzte man gegen den anmaßenden Fremden; es hieß, er habe das Urteil der

Wiener für nichtmaßgebend erklärt. Der mißgünstige Schauspieler Stephanie der jüngere schürte im Stillen, während er offen die wärmste Freundschaft für den Gast zeigte. Schröder wurde von dem Fürsten Kaunitz gewarnt. „Ich weiß," sagte dieser, „welche Gewährsmänner Ihnen zur Seite stehen, ich weiß auch, daß ich denen beitreten werde; aber wer kann gegen das Vorurteil aufkommen? Und hier werden Sie mit ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler." — „Durchlaucht'" erwiderte Schröder verbindlich, „etwas darf sich der Meister immer noch vorbehalten." — So kam die Vorstellung heran. Kaiser Josef erschien, dadurch ward Anstand und Sitte gewahrt — aber Stille sollte bleiben, das war die Losung der zahlreichen Gegner. Bei dem Fluch über Goneril klatschte der Kaiser Beifall, die Mehrzahl murrte; im II. Akt, wo Lear den beiden Töchtern gegenüber steht, gelang es nochmals, die steigende Teilnahme zu unterdrücken; aber der Sturm auf der Haide entfesselte doch den lange verhaltenen Beifallssturm, der dann immer auf's Neue donnernd losbrach, Freund und Feind mit sich fortreißend. Dem einstimmigen Hervorruf durfte Schröder nicht folgen, weil ein kaiserlicher Befehl diesen Mißbrauch abgestellt hatte. Fürst Kaunitz sagte ihm anderen Tages: „Wer denkt an alles? Sie hätten statt der Bühne meine Loge betreten können, um sich von dort noch einmal dem Publikum zu zeigen. Das ist nicht im Gesetz verboten." — Ganz Wien feierte den gewaltigen Schauspieler. Maria Theresia, die Kaiserin-Königin, empfing ihn in Gegenwart ihres Hofstaates mit den Worten: „Meine Gesundheit verbot mir, das Theater zu besuchen; aber das laß' ich mir nicht nehmen, den Mann kennen zu lernen, von dem meine Kinder nicht genug zu erzählen wissen, und ihm Dank zu sagen." Kaiser Joseph sprach ihn eine Stunde lang. — Die Darstellerin der Goneril war so tief erschüttert, daß sie sich entschieden weigerte, den Fluch Schröder-Lear's noch einmal über sich ergehen zu lassen. Bei einer späteren Aufführung in Hamburg machte Schröder vor diesem Fluch eine lange Pause, als ob er sich erst sammeln müsse, um die Worte zu finden. Die Zuschauer waren hingerissen, alle Freunde rühmten die neue tiefe Wahrheit seines Spiels. Lächelnd erwiderte er: „Wenn der Schauspieler durch das Ganze seiner Rolle wirkt, ist der Zuschauer leicht geneigt, ihm auch jede Einzelheit als Verdienst auszulegen. Diesmal war nur Geistesgegenwart die Ursache der Pause. Ich sah die Kulisse von einer Kerze entzündet, und der Theatermeister stand ruhig darunter, er bemerkte nichts. In der Pause

rief ich ihm zu: ‚Esel, siehst du denn nicht die umgefallene Kerze?‘ — Auf dem Burgtheater ist der Schröder'sche mildere Schluß des Trauerspiels seitdem beibehalten worden, und Heinrich Laube, der alte Bühnenkenner, tritt für denselben ein, weil das Opfern der ehrlichen, liebenswürdigen Kordelia bei der Darstellung stets als Mißton wirke.

Vier Monate nach dem Lear (am 17. und 20. November) wurde König Richard II. aufgeführt. Schröder war Richard: er hatte eine alte Vorliebe für das Stück und die Rolle; seine Frau gab die Königin, ihr waren verschiedene Reden der Constanze im König Johann zugelegt worden, so beispielsweise die Worte aus Akt III, Auftritt 1, welche bei Schlegel lauten:

„Ich will mein Leiden lehren stolz zu sein;
Denn Gram ist stolz, er beugt den Eigner tief.
Um mich und meines großen Grames Staat
Laßt Kön'ge sich versammeln; denn so groß
Ist er, daß nur die weite, feste Erde
Ihn stürzen kann; den Thron will ich besteigen,
Ich und mein Leid; hier laßt sich Kön'ge neigen.“

Damals waren solche Entlehnungen ein beliebtes Mittel, um die Wirkung zu steigern, wovon auch Dalberg in Mannheim Gebrauch machte. Der an sich schon bedenkliche Kunstgriff wurde aber noch bedenklicher, wenn das beraubte Stück ebenfalls an die Reihe kam und dem Eigentümer nunmehr die Zwangsanleihe zu erstatten blieb. — Das Spiel des Schröder'schen Ehepaars, als Königspaar in Richard II., fand wiederum vollen Beifall, allein an dem Trauerspiel fand man kein Gefallen.

Schon vierzehn Tage später (2. Dezember) folgte König Heinrich IV., beide Teile zusammengezogen. Teil I bildet die vier ersten Akte, vielfach gekürzt und umgestellt, daneben mit Verwendung einzelner Scenen aus Teil II; die Krankheit des Königs wird schon hier hervorgehoben; der fünfte Akt ist dann ganz aus Teil II zusammengefügt. Am Schluß wendet sich der Lord Oberrichter zu Fallstaff und seinen Gesellen mit den Worten:

„Der großmütige junge König hat befohlen, Euch mit Allem, was Ihr braucht, zu versehen. Sieben Meilen verbannt er Euch aber so lange, bis man bessere Sitten an Euch sieht.“

Fallstaff und die übrigen blicken sich lange an, endlich sagt Fallstaff „Gute Nacht, Bauch!“ und der Vorhang fällt. — Schröder war der biedere wohlbeleibte Ritter Hans; eine raschgezogene rote Schneckenlinie

auf jeder Backe genügte, das Vollmondsgesicht zu schaffen, seiner Rede wußte er „eine lallende, den Sekttrinker verratende Feinstimmigkeit“ zu geben. Die Freunde Shakspere's begrüßten ihn mit Jubel, von der Zuschauermenge wurde das Schauspiel kalt aufgenommen. Nach dem Schlusse trat Schröder heraus, um die nächste Vorstellung anzukündigen, und sagte: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakspere's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt.“ Nun folgte wirklich eine dreimalige Wiederholung, und das Stück wurde auch weiterhin aufgeführt, aber die Masse konnte ihm keinen Geschmack abgewinnen. Nur in Berlin durfte Schröder beim Gastspiel den Falstaff an vier auf einander folgenden Abenden geben. In Wien dagegen wurde das Stück — trotz seinem Falstaff — nach einer Aufführung beseitigt[1].

Wir wissen nicht, ob der doppelte Mißerfolg — mit Richard II. und Heinrich IV. — die Veranlassung war, daß Schröder den Shakspere eine Weile ruhen ließ. Es bleibt dabei auch zu erwägen, daß er ein neues Shakspere-Stück niemals im ersten oder im letzten Viertel des Theaterjahres auf die Bühne brachte, ohne Zweifel geleitet von dem Zweck sicheren, nachhaltigen Zusammenspiels. Immerhin mochte es der Überlegung wert scheinen: welches Stück jetzt folgen sollte? Die entschiedenste weitgreifende Wirkung hatten bis dahin zwei von den fünf großen Trauerspielen erzielt: Hamlet und Lear, beide am Schluß gemildert; das dritte, Othello, war an dem grellen Ausgang gescheitert. Das gleiche Bedenken für Zuschauer jener Tage zeigte Romeo und Julie. Der Schluß ließ sich nicht ändern[2]), und für Schröder fehlte darin die rechte Rolle, er hätte wohl nur den Mercutio oder den Bruder Lorenzo übernehmen können. Endlich befand sich der Stoff unter dem nämlichen Titel schon zweimal auf der Bühne: zuerst als Trauerspiel von Christian Felix Weiße, eine selbständige Arbeit mit Shakspere'schen Anklängen, aber nur 8 handelnden Personen, dann als Singspiel von Georg Benda. So blieb noch das fünfte große Trauerspiel, der Macbeth, welcher, empfindsamen Bedenken gegenüber, den Vorteil bietet, daß keine Hauptperson auf offener Scene stirbt, und daß der Untergang des Herrscherpaars auch ein zartes Gemüt schwerlich verletzen kann.

[1]) Neben Schröder spielte Joseph Lange den Prinzen, Brockmann den Heißsporn. (Weft. Gef. Schriften, Abt. II, T. 2 S. 240.)

[2]) Dagegen spricht Gotters, von dem Publikum jener Tage mit Beifall aufgenommenen Bearbeitung für Benda's Singspiel. A. d. H.

Vielleicht waren solche Gründe mitbestimmend, daß nunmehr Macbeth auf der Hamburger Bühne erschien, sieben Monate nach Heinrich IV. (21. Juni 1779). Die Hexenscenen, von Eschenburg geschickt übertragen, wurden gleichwohl aus Bürger's Übersetzung genommen, wo dieselben, nach Bürger's Art, stark-niedriger, vielleicht hexenmäßiger gefärbt sind, und dem Brauch der englischen Bühne entsprechend wurden sie gesungen: eine gefällige fließende Musik hatte Stegmann geliefert. Neue, gelungene Ausstattung erhöhte die Wirkung, Schröder war Macbeth, er ließ auch hier die menschlichen Seiten der Rolle zur vollen Geltung kommen, ohne deren Kraft zu schädigen — das war dem ganzen nur förderlich. Engländer stellten ihn dem berühmten John Kemble nicht nach, der als Macbeth seine größten Triumphe feierte. Uns erscheint das natürlich, denn, nach Ludwig Tieck's Urteil, stand bei Kemble immer die Redeübung im Vordergrunde. Schröder's Frau gab die ganze Lady Macbeth -- als Gattin, Hausfrau, Königin, wachend und schlafwandelnd, während ihre große Nebenbuhlerin in England, Kemble's Schwester Mrs. Siddons, nicht stets vergessen ließ, daß man ein Schauspiel sah.

So hatte Schröder in kaum 3 Jahren (20. September 1776 bis 21. Juni 1779) 8 Shakspere-Stücke auf die Bühne gebracht: Tragödien, Komödien, Historien, aber keines der Römerschauspiele. Sein Lieblingsstück, Julius Caesar, wurde nur deshalb nicht vorgenommen, weil ihm eine vollkommene Besetzung unmöglich schien. — Gegen den Timon erklärte er sich mit den Worten: „Ich bin fest überzeugt, daß der Charakter des Timon in Hamburg kein Glück machen würde, und die Einrichtung hat viele Schwierigkeiten.“

Nach dem Macbeth ließ der Bearbeiter eine dreizehnjährige Shakspere-Pause erfolgen. Den leichtsinnig bewegten Tagen der Jugend waren die sorgenvoll bewegten Tage des Mannes gegenübergetreten. Das Hamburger Theater wird von Schröder's Mutter verpachtet, er macht seine Gastspielfahrt, bleibt vier Jahre am Burgtheater und giebt hier auch den Cymbelin in einer Bearbeitung unter dem Titel: „Imogen“, welche seinem Freunde Meyer zugeschrieben wird. Dann sammelt er selbst eine Gesellschaft für Hamburg und beginnt dort seine Bühnenleitung 1786. Im nächsten Jahre lautet ein Brief: „Meine Lage ist glücklich. Ich habe das beste Theater in Deutschland, bin gesund, man schätzt und liebt mich, ich besuche die ersten Gesellschaften. Auch kann ich Gutes thun und thu es redlich!“ Fünfzehn Monate später heißt

es: „Mein Werk ist zu groß für Hamburg. Hätt' ich keine Frau, ich ließe den ganzen Teufel auffliegen, so sehr hab' ich es satt". In dieser Weise wechseln Flut nnd Ebbe — außen und innen. Bald erschwert Nachlaß des Gedächtnisses dem 48jährigen Manne das Lernen neuer Rollen. Eine Reise wird unternommen, sie führt ihn nach Weimar; er verkehrt hier mit dem Kreise, den die Herzogin Anna Amalia um sich gesammelt hatte, und mit dieser selbst. Dann stirbt seine hochbetagte Mutter, die Witwe Ackermann's, seit 25 Jahren auf der Bühne nicht mehr thätig. Sie war die Freundin Wieland's und Pfeffel's; in tragischen wie in komischen Rollen bedeutend, Verfasserin vieler Gelegenheitsspiele und Theaterreden; sie verbesserte die Stücke, übte alle Rollen ein, verstand jede Handarbeit, ihr Fleiß grenzte ans Unglaubliche. Welch' eine Künstlerfamilie! Ackermann und seine Frau, die Töchter Dorothea und Charlotte, der Sohn Schröder und dessen Frau — alle auf den höchsten Stufen ihrer Kunst. Der Kreis steht einzig da, er hat niemals seines Gleichen gesehen!

Im Jahre 1792 (26. Oktober) brachte die Hamburger Bühne Schröder's letzte Shakspere-Bearbeitung: Viel Lärm um Nichts, Schauspiel in 5 Aufzügen. Die Handlung ward diesmal, um lebendigere Wirkung zu erzielen, in die Gegenwart verlegt, wie Schröder das liebte; und sein Personen-Verzeichnis wird sich — nach den Angaben gleichzeitiger Beurteiler — folgendermaßen stellen:

General von Heerenberg (Don Pedro, Prinz von Arragonien)
Hauptmann Baron von Breitenau (Benedict)
Baron Diemen (Claudio)
Baron Grottau (Don-Juan)
Graf Hedwig (Leonato, Statthalter von Messina)
Gabriele, seine Tochter (Hero)
Albertine, seine Nichte (Beatrice)
Spack, Kammerdiener des Barons Grottau (Borachio)
Der Dorfschulz (Holzapfel)
Kohl, Dorfwächter (Schleewein)

Die Zuneigung, welche Breitenau-Benedict und Albertine-Beatrice für einander empfinden, wiewohl sie sich mit Spott und Witz rastlos bekämpfen, ist gleich zu Anfang hervorgehoben. Bei dem Anschlag, welcher jedem Teil die Gewißheit geben soll, daß der andere ihn liebt, geht aber Albertine nicht in die Schlinge; von den Kunstverständigen wurde diese Änderung als wirkungsvoll hervorgehoben, weil das Fräulein

dadurch ein ungemeines Übergewicht über den leichtgläubigen Breitenau erhalte, während das Launige ihres Wesens und nicht minder die Gesamtwirkung dadurch nur verstärkt werde. Breiter ausgeführt ist das Gespräch, in welchem Grottau-Don Juan bei Diemen-Claudio die Eifersucht stufenweise zu wecken versteht. Zuerst Lob der geliebten Gabriele, aber von spöttischem Lächeln begleitet; dann flüchtige Anspielung auf die Reizbarkeit der Dame; hiernächst allgemeine Bemerkungen über Unzuverlässigkeit der Weiber, mit entfernter Anwendung auf die bestimmte Person; ein bedeutendes Schweigen zur rechten Zeit — und endlich die sichtbare Überzeugung für den Betrogenen. Schröder war mit glücklichster Laune Breitenau-Benedict (auch Garrick's Lieblingsrolle); von Frau Schröder als Albertine-Beatrice wird berichtet: „es scheine, daß sie sich zu der Rolle eine eigene Physiognomie angeschafft habe, und mit Leib und Seele sei sie so völlig im Geiste der Aufgabe gewesen, als ob sie das Stück geschrieben hätte." Übrigens urteilte man: Diemen-Claudio's und Gabriele-Hero's ernsthafte Liebesgeschichte, zwar vortrefflich ausgeführt und mit der Handlung verwebt, zeige sich doch für das ganze nicht vorteilhaft; der Zuschauer werde durch Albertine und Breitenau vorwiegend beschäftigt, seine Empfänglichkeit für den ernsten Teil des Stückes werde zudem beeinträchtigt durch die glänzenden Auftritte mit dem Schulzen und seiner Wache, denn immer sei der Übergang schwierig von großem Gelächter zu großer Rührung. Die Vorstellung fand jubelnden Beifall, sie wurde gleich in den nächsten Wochen fünfmal wiederholt.

Schröder hat mithin überhaupt 10 Schauspiele Shakspere's in 9 Stücken bearbeitet: 4 Tragödien — Hamlet, Othello, Lear, Macbeth; 3 Komödien — Den Kaufmann von Venedig, Maß für Maß, Viel Lärm um Nichts; 3 Historien — Richard II., Heinrich IV., 1ster und 2ter Teil, beide zusammengezogen. Von diesen Arbeiten waren nur vier gedruckt zu ermitteln: Hamlet, Lear, Maß für Maß, Heinrich IV.[1]);

[1]) Über die Shakspere-Bearbeitungen Schröder's, welche gedruckt zu ermitteln waren, folgenden Nachweis:

1. Hamlet — a) in 6 Aufzügen zum Behuf des Hamburgischen Theaters Hamburg 1777 (mit Brockmanns Portrait) häufig aufgelegt und nachgedruckt. Fehlerhafter Abdruck in Schröder's dramatischen Werken, herausgegeben von E. v. Bülow Berlin. 1831. IV, S. 279. Auch Einzeldrucke finden sich.
   b) in 5. Aufzügen — s. Hamburgisches Theater, 4 Bde. Hamburg 1776--1781, III, S. 1.
2. Maß für Maß — s. Sammlung von Schauspielen für's Hamburgische Theater.

es ist wahrscheinlich, daß die übrigen Handschrift blieben, sie scheinen verloren. Er übersetzte nicht eigentlich selbst: Wieland oder Eschenburg wurden zu Grunde gelegt, aber er war des Englischen mächtig genug, um sie bühnengerecht zu verbessern. Die Sprache erhält durch ihn den angemessenen Ausdruck, so daß sie dem Schauspieler leicht vom Munde geht, dem Zuschauer leicht in's Ohr fällt. Hamlet's „Sein oder Nichtsein“ giebt Wieland in breitester Nüchternheit, Eschenburg nähert sich dem knappen Schwung Shakspere's, Schröder erstrebt daneben die Klarheit des Vortrages durch folgende Fassung:

„Sein oder Nichtsein, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? oder dessen, der sich wider alle die Heere des Elends rüstet, und widerstrebendes endigt? — Sterben — Schlafen; weiter nichts, und mit diesem Schlaf den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbheil sind, — ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — Sterben, schlafen. — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nur dem Geräusch hier entronnen sind, das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden des Lebens unterwerfen. Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Übermut der Großen, die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen; wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freiheit setzen könnte, wer würde unter der Last eines so unheilvollen Lebens schwitzen und jammern? Aber die Ahndung von etwas nach dem Tode verwirrt die Seelen und bringt uns dahin, daß wir lieber die Übel leiden, die wir kennen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen. So macht uns das Gewissen zu Memmen; so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke

---

Herausgegeben von Schröder. 4 Bde. Schwerin und Wismar 1790—1794. I, S. 1.

3. König Lear s. Hamburgisches Theater, wie vor (1b). IV. S. 1. (Auch Einzeldrucke).

4. Heinrich IV. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakspere für's deutsche Theater eingerichtet, von Schröder. Aufgeführt im k. k. National-Hof-Theater. Wien, bei Joseph Edler von Kurzbeck. 1782.

Macbeth wird als „ungedruckt“ bezeichnet im Wiener Theater-Almanach für 1782. S. 172.

[Einen Druck des Kaufmanns von Venedig hat 1892 (in der Vierteljahrschr. für Litteraturgeschichte) Ad. Hauffen nachgewiesen.]

des natürlichen Abscheus vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe, werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt."

Fortgelassen ist hier, bei der Schlußfassung, die Stelle:

„Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
„Kein Wandrer wiederkehrt"

offenbar wegen des öfter hervorgehobenen Bedenkens: wie Hamlet dies aussprechen könne, nachdem er eben erst mit dem Geiste seines Vaters geredet? —

Aber die gedruckten Bearbeitungen Schröder's sind weder, was sie bei den ersten Vorstellungen waren, noch was sie bei den letzten wurden: fast jede Wiederholung gab dem Dichter mehr zurück. Die Absicht der Änderungen tritt beinah immer klar hervor; wo wir dieselben nicht billigen können, da werden wir doch erwägen, daß einer tiefen Verehrung Shakspere's die Kenntnis der veränderten Bühne, des veränderten Geschmacks gegenüberstand.

Schröder zog diesen Geschmack immer zu Rate, ohne sein Sklave zu werden, vielmehr lag ihm an dessen Veredelung: das beweist, neben der Einbürgerung Shakspere's, auch die Behandlung der Bühnentracht, welche bis dahin kaum angeregt war. Es genügte den Schauspielern wie den Zuschauern, wenn nur Herrscher und Diener, Vornehme und Geringe sich unterscheiden ließen. Ekhof spielte den König Canut (von Schlegel) im französischen Staatskleid, mit Knotenperrücke, Stern und Band, nebst goldbesetztem Federhut, den Krückstock über die rechte Hand gehängt; Fleck trug als Othello noch rote Generals-Uniform, dazu einen dreieckigen Hut mit weißen Federn. Schröder gehörte zu den Ersten in Deutschland, welche Wert legten auf geschichtlich bestimmte Kleidung, weil ihm die Tracht seiner Zeit, wo nicht gegenwärtige Zustände sie erforderten, für die Bühne nachteilig erschien; allein Geschmack stand ihm höher dabei als peinliche Treue: so war sein Anzug stets angemessen, nie überladen. Für den Lear erachtete er weder eine fabelhafte alt-britanische, noch die spanische Tracht geeignet und wählte deshalb als Überwurf über den Wamms einen echten chinesischen Schlafrock von schwarzer Grundfarbe, auf dieser große, in einander verwickelte Drachen. Ähnlich half er sich beim Macbeth. Und noch lange nach seinem Tode bewahrte die Hamburger Bühne diese Kostümstücke als Denkwürdigkeiten[1]).

[1]) So berichtet August Lewald, „Ein Menschenleben", V. 252, 249, 255.

Bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts wurden in Deutschland ferner, außer den Schröderschen Bearbeitungen, folgende Schauspiele Shakspere's aufgeführt: Julius Caesar, Coriolan, Timon; Die Irrungen, Der Sturm, Die bezähmte Widerspänstige, Die lustigen Weiber von Windsor: König Johann, König Richard III.; einzelne davon allerdings verballhornt bis zur Unkenntlichkeit. So hat denn in den 25 Jahren seit der ersten Schröder'schen Hamlet-Aufführung bereits mehr als die Hälfte aller Shakspere-Stücke ihren Weg auf die deutsche Bühne gefunden.

Es war nicht Zufall, es war Notwendigkeit, daß Garrick und Schröder, die größten Schauspieler, für Shakspere, den größten Schauspiel-Dichter, in die Schranken traten; allein der Zufall brachte die drei Namen durch drei Jahrhunderte in eigene Zahlenverbindung: — 1616 starb Shakspere — 1716 ward Garrick geboren — 1816 starb Schröder.

III.

Drei Mannheimer Schauspieler vor hundert Jahren.

Die deutsche Bühne des vorigen Jahrhunderts hat eine Reihe glänzender Erscheinungen aufzuweisen, welche seitdem — soweit die Nachlebenden darüber urteilen können — kaum erreicht, geschweige denn übertroffen wurden, denen zugleich das Verdienst gebührt, daß sie den steifen Formenzwang des französischen Trauerspiels abstreiften und schlichte Naturwahrheit als Grundlage aller Schauspielkunst zur Geltung brachten. Da begegnen uns, außer den Hamburgern: Ackermann, Ekhof, Schröder, Brockmann, noch die Namen: Johann David Beil (1754 bis 1794); Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757 bis 1801); August Wilhelm Iffland (1759 bis 1814). Der Letztere reicht schon in das neue Jahrhundert hinüber; durch Mittel und Wege seiner Kunstleistung wird aber auch eine neue Kunstrichtung angebahnt.

Die großen Namen blieben uns erhalten, von den Menschen und Künstlern wissen wir weniger als wir wissen sollten. Ekhof's Leben ward erst nach mehr denn hundert Jahren geschrieben; Schröder's ausführliche Lebensbeschreibung gab sein Freund Meyer zu Bramstedt. Das Buch enthält eine Fülle oft unverarbeiteten Stoffes, daneben wertvolle Einzelheiten über Schröder's Stiefvater Ackermann; allein es verschweigt auch oder färbt auf Kosten der Wahrheit und bringt Manches geradezu unrichtig — sogar die Grabstätte des Künstlers! Ludwig Brunier machte daraus ein kürzeres Buch[1]), das über Schröder nur eine neue Zuthat enthält — und diese eine entspricht nicht der Wirklichkeit[2]). Erst jetzt erhalten wir das lebendige treue Bild Schröder's durch Berthold Litzmann, der mit fleißigster Sorgfalt alle Quellen aufsuchte und ausnutzte, um alsdann, was er dort fand, in ansprechendster Form uns darzubieten. — Den Lebensumriß Beil's gab Iffland[3]); ausführlicher behandelte ihn neuerdings

---

[1]) Fr. Ludw. Schröder. Ein Künstler- und Lebensbild, von L. Brunier. Leipzig, 1864.

[2]) S. S. 9 f. Anmerkung.

[3]) Almanach für's Theater, 1808. von A. W. Iffland. Berlin. 1808. (S. 92 mit dem Bilde Beil's).

A. Scholtze.[1]) Von Iffland fehlt uns noch die Lebensbeschreibung, welche nach allem, was wir über den Menschen und Darsteller wissen, besondere Teilnahme finden müßte. Der Berufenste, sie zu schreiben, wäre Hermann Uhde gewesen; an der Aufforderung dazu hat es nicht gefehlt, aber seine Erwiderung lautete, daß er dann in Berlin erst Vorarbeiten machen müsse — und die Reise verbot ihm seine Krankheit. Wir besitzen zwar von Iffland's Hand das Bruchstück: „Meine theatralische Laufbahn";[2]) allein dasselbe reicht nur bis zur Übersiedelung nach Berlin, es ist auch für die vorausgehende Zeit sehr mit Vorsicht zu benutzen, denn der Verfasser verfolgt keineswegs den Zweck möglichst unbefangener Schilderung, er schreibt vielmehr eine Verteidigungsschrift in eigener Sache, um sein Benehmen zu Mannheim gegen Dalberg, seinen dortigen Vertragsbruch zu beschönigen. Gleichwohl hat Eduard Devrient den einseitigen Vortrag ohne Prüfung der Quellen als richtig angenommen und gegen Dalberg noch eine gehässige Bemerkung hinzugefügt,[3]) die völlig unbegründet ist, deren Spitze vielmehr gegen Iffland sich richten sollte. W. Koffka[4]) gebührt das Verdienst, durch Beibringung der urkundlichen Schriftstücke die Wahrheit in den damaligen Verhältnissen klargestellt zu haben, sodann lieferte A. Pichler[5]) eine weitere Fülle geschichtlicher Nachweise zur Kenntnis der Mannheimer Bühne von ihren ersten Anfängen bis auf die Gegenwart. Vom unruhigen Leben und Treiben Ackermanns samt seiner Truppe gab uns Berthold Litzmann[6]) ausführlichen Bericht. Über Brockmann und Fleck vermissen wir noch die eingehende Schilderung ihres Lebens und Wirkens.[7])

Aber jene verklungene Zeit bietet auch eine Thatsache, die in der Theatergeschichte einzig dasteht. Es ist der enge Freundschaftsbund

---

[1]) J. D. Beil. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. (In den „Mittheilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte" I, S. 173).

[2]) Leipzig 1798. Wieder abgedruckt in den deutschen Literaturdenkmälern des 18. und 19. Jahrh., Heilbronn 1885, Nr. 24, mit wertvoller Einleitung von H. Holstein.

[3]) Geschichte der deutschen Schauspielkunst III, 55.

[4]) Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen dargestellt. Leipzig 1865.

[5]) Chronik des großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Mannheim 1879.

[6]) Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte. I. Hamburg 1890.

[7]) Uhde äußerte gelegentlich: „Brockmann's Leben wäre in acht Tagen zu schreiben. Der Stoff läge bereit — es fehlt nur die Zeit, bei anderer dringender Arbeit."

dreier junger Schauspieler, welcher begründet wird mit dem ersten Schritt, den zwei von ihnen auf die Bretter wagen, um dann fortzubestehen bis an ihr Lebensende, nur vorübergehend getrübt durch kleine Eifersüchteleien, wie sie beim gemeinsamen Bühnenwirken kaum zu vermeiden sind, oder durch abweichende Ansicht beim Wogenbranden der französischen Revolution. Alle drei hatten sich wissenschaftlicher Vorbereitung erfreuen können — in jenen Tagen ein Ausnahmefall für den Schauspieler; sie waren durchdrungen von der Würde, von dem höchsten Ziel ihrer Kunst, dessen Erreichung auf dem Wege ernster Arbeit angestrebt wurde; sie suchten einander zu fördern durch strenge gegenseitige Beurteilung; alle drei waren zugleich dramatische Schriftsteller. So erwarben sie den Namen Beil, Iffland, Beck für alle Zeiten einen guten Klang in deutscher Bühnengeschichte. Der genialste von ihnen war Beil, der vielseitigste Iffland.

Werfen wir vorab einen Blick auf die Jugend der Drei bis zu dem Jahre, wo ein günstiger Stern sie zusammenführte.

Johann David Beil wurde geboren in Chemnitz 1754. Seinen nicht bemittelten Eltern (der Vater war Tuchmacher) gelang es doch, ihren Sohn, der studieren sollte, auf das Chemnitzer Lyceum zu bringen. Hier fesselten ihn die Lehrstunden weniger, desto mehr schwärmte er für Gedichte. Aus Klopstock's Messiade wurden die schönsten Stellen auswendig gelernt und den Mitschülern begeisterungsvoll vorgetragen, ohne bei diesen übermäßigen Anklang zu finden. Unterstützt durch Scharfblick für die Schwächen der Menschen, versuchte er sich auch in harmlos satirischen Versen. Da schrieen die Philister „Wehe!" über ihn, aber sein Versuch, selbst ein Philister zu scheinen, glückte nicht auf lange. So nahte die Schulzeit ihrem Ende; leichtlebig, vertrauensvoll, hatte Beil sich nie mit Grillen um seine Zukunft geplagt. Der Spruch: Fortes fortuna juvat! sollte sich auch diesmal bewähren; von Freunden und Gönnern kamen die Mittel für weitere Ausbildung. Ein deutsches Gedicht: „Über den rechten Weg zur Unsterblichkeit" war sein Abschiedsgruß beim Schulactus, am 7. September 1774 wanderte David Beil nach Leipzig als Jünger der Rechtswissenschaft. Aber die Hochschule wird bald das Spiegelbild der Schule: trockene Juristerei bietet dem jungen Studenten wenig Anziehendes, um so eifriger besucht er die Vorträge des geistvollen, witzigen Philosophen Platner, welcher im eigenen Hause zugleich eine anregende Geselligkeit seinen Zuhörern gewährt. Auch die Dichtkunst wird wieder gepflegt. Dahinein kommen Briefe der Mutter, für welche der Sohn stets innige Verehrung empfand:

sie ist besorgt, sie mahnt, nicht bloß der Gegenwart zu leben. Ihn packt doch einmal der Ernst; allein wie soll das Versäumte eingebracht werden? Zu einem Repetitorium fehlt nichts weiter als — das Geld. Im Kreise von Freunden macht er die erste Bekanntschaft des Glücksspiels und gewinnt beträchtlich — alle Not hätte damit ein Ende. Aber — wie gewonnen, so zerronnen! und seitdem verfolgt ihn die Leidenschaft des Spiels sein Leben hindurch, wenn er sie auch oft, selbst für längere Zeit, abzuschütteln weiß. Nach dem Spiel wird in's Theater gegangen, wo die Seyler'sche Gesellschaft mit ausgezeichneten Kräften wirkt. Beil folgt den Übrigen, anfangs gleichgültig, bald aber sieht er sich gefangen in dem neuen Bann, wo die Gestalten der Dichtkunst, von denen sein Herz längst erfüllt ist, zum Leben erweckt vor ihn hintreten. Das Spiel dient jetzt als Mittel zum Zweck: er muß doch leben und ein Theaterbillet kaufen. Von der Wissenschaft ist keine Rede mehr, die besseren geselligen Kreise wollen nichts mehr von ihm wissen, so sind alle Brücken abgebrochen, zur Neigung tritt die Notwendigkeit, Schauspieler zu werden. Im Sommer 1776 hat die kurze Studentenherrlichkeit ein Ende, Beil pilgert nach Dresden, er stellt sich Seyler vor, der hier verweilt, allein dieser weist ihn ab. Also zurück über Leipzig nach Naumburg, wo der Theaterprincipal Speich aus Riga im „roten Ochsen" sein Brettergerüst aufgeschlagen hat. Hier wird er alsbald angenommen, ein neuer grüner Rock wirkt mit als Empfehlung; und nun eröffnet sich ihm das ganze Elend des „wandernden Thespiskarrens" in des Wortes strengster Bedeutung; seine unverwüstliche gute Laune läßt ihn aber auch jetzt nicht untergehen, vielmehr obenauf schwimmen. Von Naumburg zieht man über Querfurt, Sangerhausen, Mühlhausen nach Erfurt. Beil spielt Alles, was vorkommt — Jung und Alt, Könige und Bauern, Tugendspiegel und Bösewichter, seine Begabung entwickelt sich rasch. In Erfurt wird der Statthalter Freiherr Karl von Dalberg auf ihn aufmerksam und empfiehlt den jungen Schauspieler dem Herzog Ernst von Sachsen-Gotha. So erfolgt seine Anstellung in Gotha, wo Ekhof die Direction führt, er tritt hier zum ersten Male auf am 3. Februar 1777 und giebt in Engel's einaktigem Lustspiel: „Der dankbare Sohn" den Küster, eine komische Rolle, die mehr Spiel verlangt, als im Buche vorgeschrieben ist. — Beil's Gestalt war mittelgroß, voll und fest, aber ebenmäßig und geschmeidig; die Stirn frei, der Mund voll Anmut, das Auge beredt mit starken, schön geschwungenen Brauen, dazu eine frische Gesichtsfarbe; aus dem offenen

Antlitz sprach heiteres Wohlwollen, die umfangreiche Stimme klang voll und doch milde; sein gewinnendes Äußere war unnachahmlich. In komischen Rollen zeigte er sich schalkhaftdrollig, bei leichter Beweglichkeit, stets eigenartig; auch die kleinsten wurden belebt durch gefällige Art, durch glücklich hervorspringende Züge. Rasches Finden vertrat bei ihm sorgsames Erwägen, so spielte er nicht den Menschen des Dichters, er war der Mensch selbst bis ins Einzelne; was ihn Anstrengung kostete, geriet oft minder. Auf der Bühne niemals verlegen, wußte er durch Laune und Geistesgegenwart den Fehler in Schönheit zu verwandeln. Er nahm vollen Raum für sich, ohne die Mitwirkenden zu beeinträchtigen[1]).

Ein ganz anderes Bild, bei anderem Lebensgange, zeigt uns der Zweite von den Dreien. August Wilhelm Iffland, Schiller's Altersgenosse, war geboren zu Hannover am 19. April 1759 als Sohn eines wohlhabenden Beamten. In das sechste Lebensjahr des Knaben fällt sein erster Theaterabend, der ihm wie Zauberei erschien: man gab den „eingebildeten Kranken," mit Ackermann in der Titelrolle. Zwei Jahre später sah er Lessing's „Miß Sara Sampson" (darin Ekhof als Mellefont), das Trauerspiel „Rodogune" nach Pierre Corneille und „Romeo und Julie"[2]). Die Folge war, daß er als Kleopatra raste, als Antiochus weinte; aber seine selbstgewählten Zuschauer, aus Geschwistern, Dienstboten, Spielkameraden bestehend, fanden das langweilig, und der Knabe flüchtete auf den Dachboden, um dort einsam fortzuwüten. Er wollte bewundert sein, niemand that ihm den Gefallen. Das Komödienlesen wurde jetzt doch erschwert, da las er seinen Eltern Predigten mit allem Aufwand süßen oder donnernden Vortrags — und dachte sich dabei als Schauspieler. Unter den Lehrgegenständen zog ihn die Geschichte besonders an, weil er in jedem Helden Ekhof zu sehen meinte. Sanftere Gefühle erweckte Richardson's empfindsamer Roman „Karl Grandison"; hingerissen von den Predigten des vortrefflichen Pastors J. A. Schlegel hielt sich der Knabe berufen, als Kanzelredner Großes zu leisten; Predigten wurden geschrieben und gehalten zur Erbauung der Hausgenossen. Diese „unbescheidene Eitelkeit" rügte der verständige Vater nicht ohne Erfolg: es entstand jetzt der ernste Wunsch, ein stiller

---

[1]) Die Schilderung greift, hier wie bei den Folgenden, der Zeit nach etwas voraus, mehr von dem Gewordenen gebend als von dem Werdenden; aber scharfe Grenzen sind da nicht zu ziehen, und jedenfalls entwickelte sich die Blüte rasch zur Frucht.

[2]) Das Trauerspiel von Chr. F. Weiße.

Landpfarrer zu werden. Die Vertauschung des bisherigen häuslichen Unterrichts mit der öffentlichen Schule ließ doch manche beschämende Lücke im Wissen zu Tage treten, um so mehr suchte er sich durch Absonderlichkeiten hervorzuthun, welche den Beifall der Genossen fanden; als ihm gar Smollet's Roman „Peregrine Pickle“ in die Hände geriet, da mußten die wenig löblichen Streiche des Helden noch übertroffen werden. Wiederum wurde in Hannover die Bühne eröffnet; Weiße's „Richard III.“ zeigte sich verhängnißvoll für Iffland's Schicksal und seine Laufbahn: schon während der Vorstellung brütete er über Zukunftsplänen. Mit Vernachlässigung der wissenschaftlichen Arbeiten galt die Schauspielkunst als einziges Ziel — daraus entsprang häusliches Mißvergnügen; der stete Theaterbesuch störte die alte Hausordnung und diente nur den Zwiespalt zu vergrößern. Zweijährigem Landaufenthalt bei einem verständigen Pfarrer hatte Iffland wenigstens feinere Sitten und einige Lebenserfahrung zu danken. Bei der Rückkehr zur Stadtschule begann bald die alte Unlust; desto größer war das Entzücken über Brockmann's Hamlet zu Anfang 1777. Nochmals erfolgte eine bedenkliche Schwankung. Nach dortigem Gebrauche hatte ein Primaner am Sonntag Nachmittag die Epistel und deren vom Prediger entworfene Erklärung in der Marktkirche von der Orgel herab vorzulesen; Iffland gelang es, in diesen Vortrag Deutlichkeit, Leben, Überzeugung zu bringen, die Aufmerksamkeit der schläfrigen, schwerfälligen Gemeinde zu fesseln — und wiederum wurde seine Kunstleidenschaft niedergerungen von dem Predigerberuf. Er fühlte sich neu aufleben — aber nun hielt man ihn für einen Heuchler. Zwei ganz verschiedene Umstände sollten endlich den Ausschlag geben. Ifflands grenzenlose Furcht vor ansteckenden Krankheiten ließ es ihm unmöglich erscheinen, als Geistlicher Kranke oder Sterbende zu besuchen; gleichzeitig weckte das Lesen des Werther die gedämpfte Glut zu lodernder Flamme; diese fand Nahrung in den Vorstellungen von Stella, Othello, Essex, Elfriede, Clavigo. Am 21. Februar 1777 wurde der Theater-Schwärmer aus der Vorstellung des „Ehescheuen“ nach Hause abgerufen, Vater und Sohn kamen hart an einander. Dieser bat nächsten Morgens um Erlaubnis zu einer Reise — sein Loos war geworfen. Über Münden ging es nach Frankfurt, wo er kein Theater fand, und weiter nach Hanau. Hier wies ihn der Direktor Marchand ab, er wanderte nach Gotha, von Ekhof's Namen angezogen, dieser gewährte ihm freundliche Aufnahme. Am 15. März 1777 betrat Iffland auf dem herzoglichen Hoftheater in Gotha zum

ersten Mal die Bühne[1]). Seine Rolle war: „Israel, ein Jude“ in dem einaktigen Lustspiel „Der Diamant“ von Engel nach Collé[2]). Das Stückchen ist mehr „Sprichwort“ als eigentliches Lustspiel. Die Rolle des Juden, welche sich durch das Ganze zieht, erfordert ein gewandtes Spiel, und es spricht für Ifflands Begabung, daß Ekhof dem kaum Achtzehnjährigen gestattete, in dieser Rolle zuerst die Bühne zu betreten. — Iffland war von der Natur nicht vorteilhaft bedacht worden. Eine untersetzte Gestalt, volles rundes Gesicht, die Nase ebenmäßig, der Mund breit, das Auge schwarz und glänzend, nicht durchdringend, aber von beredtestem Ausdruck; in ungünstigem Verhältnisse standen magere Schenkel, starke Waden, ein kleiner Fuß. Er atmete kurz, doch wurde das geschickt bekämpft und auf der Bühne selten bemerkt; die Stimme, nicht klangvoll, war weich und biegsam, durch meisterhafte Behandlung jeden Wechsels fähig. Lebhaftes Geberdenspiel, stets wohlüberlegt, bildete die Seele der Darstellung; diese ging auf Naturwahrheit, begrenzt durch die Schönheit; höherer Schwung, Rede in Versen waren weniger willkommen. Als Unterstützung diente die Gabe scharfer Beobachtung, leichter Nachahmung — dabei lag die Gefahr nahe, in der Kleinmalerei zu viel zu thun, diese Gefahr wurde nicht immer vermieden[3]).

Von den Jugendjahren des Dritten im Bunde fehlen uns nähere Berichte. Heinrich Beck, in Gotha geboren 1760, war ebenfalls zum geistlichen Stande bestimmt, auch er vertauschte die Theologie mit der Schauspielkunst. Vielleicht hatte er in Reichard's Theater-Kalender auf das Jahr 1776 den Spruch gelesen, welchen Ekhof in das Stammbuch eines Theologen schrieb:

> Freund! du und ich wir lehren
> Zwar an verschiednen Orten,
> Doch — folget unsern Worten
> Bei denen, die uns hören,

---

[1]) Vorstehende Schilderung hält sich streng an Iffland's eigene Darstellung in dem Bruchstück: „Meine theatralische Laufbahn,“ S. 1 bis 67, und in „Erinnerungen aus meinem Leben“ von Z. Funck II. S. 180. [Daß sie manchen Ergänzungen bedürftig ist, beweisen u. a. die Briefe Schröders an Gotter.]

[2]) Charles Collé (1709 bis 1783), in Diensten des Herzogs von Orléans, schrieb eine Reihe kleiner Stücke für dessen Haustheater, so auch „Une partie de chasse de Henry IV,“ dessen Verse: „Vive Henry IV“ zum französischen Volksliede wurden. Chr. Fel. Weiße bearbeitete das Stück unter dem Titel „Die Jagd“, (1769) J. A. Hiller lieferte die Musik, es wird als „erste deutsche Oper“ genannt.

[3]) Sein Bild u. a. in „Meine theatralische Laufbahn,“

Nur stets erwünschter Segen —
Was ist am Ort gelegen!

Sicher war bei Beck's Entschluß der Umstand nicht ohne Einfluß, daß in Gotha, wo bis dahin höchstens ein Liebhabertheater sein Dasein fristete, die Seylersche Gesellschafft ihre Vorstellungen am 8. August 1774 begann, daß dieselbe in Ekhof, den Ehepaaren Seyler, Böck, Koch, Brandes und Madame Mecour eine Reihe hervorragender Künstler vereinigte, worauf dann am 17. Juli 1775 die Gründung des Gothaischen Hoftheaters erfolgte. Ekhof erhielt die Leitung des Schauspiels, Reichard diejenige des literarischen Fachs und der Kasse. Beck betrat zum ersten Mal die Bühne am 2. April 1777[1]) in dem Lustspiel „Die Sitten der Zeit" als Dorant; Iffland gab den Marquis als seine zweite Rolle. — Beck war von großer schlanker Gestalt, mit regelmäßigen Zügen, eine schöne Bühnenerscheinung; die Stimme lag nicht tief genug, statt des Brusttons herrschte der Nasenton vor; zu wünschen ließ das Feuer seines Vortrags, der Ausdruck seiner Mienen; im übrigen war das Spiel weich und edel, die feine, durchdachte Auffassung nicht zu verkennen. Zwanzig Jahre später nannte ihn der „alte Schmidt"[2]) in Hamburg: feinsinnig und geistvoll, das Muster eines soliden, einsichtigen Mannes, er setzte hinzu: „So war das Ideal, das ich mir von jeher vom Schauspieler außer der Bühne entwarf" [3]).

In dem Zeitraum weniger Wochen hatten sich also die Drei beim Gothaischen Hoftheater zusammengefunden: Beil, der Zweiundzwanzigjährige, schon ausgestattet mit einem Schatze von Welt- und Bretterkenntnis, die beiden Anderen, 18 und 17 Jahre alt, als Neulinge im Leben wie auf der Bühne. Ihre Bekanntschaft vermittelte von selbst der gemeinsame Wirkungskreis; daß sie bald Freunde wurden, lag ebenso nahe, bei dem geringen Unterschied der Jahre, bei dem gleichen Bildungsgange, der gleichen Begeisterung für ihre Kunst. Aber Freundschaft konnte damals nicht anders bestehen, als wenn sie äußerlich den überschwänglichsten Ausdruck fand in schwärmerischen, gefühldurchtränkten Reden, in thränenfeuchten Umarmungen; daran ist denn, nach Iffland's

---

[1]) In das Jahr 1777 fällt auch die erste Gastspielreise, welche Böck vom 16. Mai bis 29. Juli unternahm. Schon im Dezember folgte ihm Brockmann, der von Hamburg zunächst nach Berlin ging, um als Hamlet seine Triumphe zu feiern.

[2]) F. L. Schmidt's Denkwürdigkeiten, herausgegeben von H. Uhde. Hamburg 1875. Bd. I. S. 62.

[3]) Sein Bild brachte der Mannheimer Theater-Kalender 1795.

ausführlichen Berichten, bei den Dreien auch kein Mangel gewesen. Wir vermögen uns freilich Beil's unerschütterliche Laune unter dem Schleier solcher Thränenströme kaum vorzustellen. Die Kunstjünger fanden ihren Lehrer und Leiter in Ekhof, der den Ausspruch gethan hatte: „Wenn man keine jungen Zweige pflanzte, woran sollten die Nachkommen sich wärmen." Er war ein strenger Vater für die unbändige Jugend um ihn her, wenn sie den Ernst des Spiels nicht begreifen wollte. Wer Tags die kleine zusammengesunkene Gestalt mit hoher Schulter am Krückstock echt spießbürgerlich dahinschlurfen sah, der mußte an Zauberspuk glauben, wenn abends die nämliche Gestalt jenseits der Lampen ihm entgentrat — hoch aufgerichtet, ehrfurchtgebietend, mit würdevollem Schritt, wenn die Glut des Auges flammte, wenn das Wort von der Lippe strömte, unwiderstehlich Alles mit sich fortreißend, sei es zur tiefsten Erschütterung oder, ein anderes Mal, zum herzlichen lauten Gelächter[1]). Aber nicht bloß die leicht bewegliche Zuschauermenge beherrschte er mit Blick und Wort — das befugte, erfahrene Urteil mußte seine Meisterschaft anerkennen. Baron Grimm, der Encyklopädist, hatte Garrick und Le Kain als Richard III., als Advokat Patelin öfter bewundert, er sah, auf seinen Wunsch, auch Ekhof in beiden Rollen und stellte ihn ebenbürtig neben jene größten Kunstgenossen. Dennoch schämte sich Ekhof nicht des Taschenspielerstücks, in Voltaire's „Zayre" den hinfälligen Achtziger Lusignan, Zayrens Vater, und zugleich ihren Geliebten, den etwa dreißigjährigen Orosmann zu spielen; er that das zuletzt am 2. October 1775[2]). Jetzt waren freilich nur die schönen Reste einstiger Meisterschaft übrig geblieben, wiewohl der Künstler erst im 57. Lebensjahre stand.

Reichard's Gothaer Theater-Kalender, welcher durch das Erscheinen der Seyler'schen Gesellschaft hervorgerufen war[3]), meldet nun die Rollenfächer der drei Freunde wie folgt. 1778: Beil — „Bediente, komische Alte und Caricatur-Rollen, Bauern, Trunkene" (!); Iffland — „junge Liebhaber, Stutzer, Juden, einige komische Alte im Schauspiel"; Beck — „kleine Liebhaber, Anfänger-Rollen". Der folgende Jahrgang bringt Beil unverändert; bei Iffland heißt es: „Liebhaber, Stutzer, erste komische

---

1) Sein Bild im Gothaer Theater-Kalender, 1775; auch in Iffland's Theater-Almanach. 1807.

2) H. A. O. Reichard: Seine Selbstbiographie. Herausgegeben von Hermann Uhde. S. 109. 138.

3) 25 Jahrgänge, 1775 bis 1800. 1795 fiel aus, wegen Säumigkeit der Druckerei.

Alte und Caricaturen, einige Juden"; bei Beck: „Liebhaber, Stutzer, singt". Schon am 28. November 1777 hatte Iffland eine Rolle Ekhof's erhalten; dieser vermerkt zum gedachten Tage: „Die Nebenbuhler[1]. Wegen meiner Brustkrankheit Iffland den alten Baron Absolut gespielt". Reichard sagt uns ferner, daß schon Iffland's erste Darstellungen ein großes Talent der täuschendsten Nachahmung verrieten, weshalb es ihm nicht schwer wurde, sich Ekhof's Meisterspiel in so manchen Rollen eigen zu machen, die später stets mit besonderem Glück von ihm gegeben wurden, wie z. B. „Der taube Apotheker"; daß er aber auch die Nachahmungskunst öfter zum täuschenden Bilde bestimmter Persönlichkeiten mißbrauchte, was ihm dann manche Zurechtweisung einbrachte.[2]) Beil und Beck strebten nicht minder mit gutem Erfolg vorwärts; jener entwickelte seine hohe Begabung für das Komische durch Wahrheit, Kraft, Leben und Feinheit der Darstellung, dieser kämpfte treu gegen die Schwierigkeiten des Liebhaberfachs[3]); als kritischer Freund unterstützte sie Friedrich Wilhelm Gotter, der Dichter (1746 bis 1797), mit gutem Rat. Ekhof erlag seiner Krankheit schon am 16. Juni 1778; dadurch wurde der Wendepunkt vorbereitet, welcher für die fernere Entwickelung der Freunde bedeutungsvoll werden sollte.

Ein herzogliches Rescript vom 18. März 1779 bestimmte die Aufhebung des Gothaischen Hoftheaters. Inzwischen war durch kurfürstliches Rescript vom 1. September 1778 das Mannheimer Nationaltheater begründet und unter des Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg[4]) oberste Leitung gestellt worden; die Eröffnung fand aber erst statt am 7. Oktober 1779. Das Ende der einen, die Gründung der anderen Bühne stehen in engster Beziehung. Dem Freiherrn von Dalberg gelang es, die besten Kräfte, welche in Gotha frei wurden, für das neue Mannheimer Theater zu gewinnen, unter ihnen auch Beil, Iffland und Beck. Iffland benahm sich bei den Verhandlungen nichts weniger als zuverlässig gegen Dalberg, sein lebensgeschichtliches Bruchstück sucht vergebens die Sache in ein anderes Licht zu rücken[5]). Am 2. Oktober trafen die

---

[1]) „The Rivals", Lustspiel in fünf Akten von Richard Brinsley Sheridan, zuerst gegeben im Londoner Conventgarden-Theater 1773, aber mit so zweifelhaftem Erfolg, daß es nur einmal wiederholt werden konnte.

[2]) Reichard. Selbstbiographie. S. 140.

[3]) Iffland, Meine theatralische Laufbahn. S. 68.

[4]) Geb. 1750.

[5]) Koffka, Iffland und Dalberg, S. 31 bis 37. Auch beim Seyler-Toscani-

Gothaer in Mannheim ein; sie waren überzeugt, daß ihr einfaches Spiel hier nicht gefallen werde, weil man seit lange an die gemessenere Form eines guten französischen Theaters gewöhnt war: so gaben sie sich denn, auf alles gefaßt, bei der ersten Vorstellung ganz in der alten Weise mit harmloser, ungezwungener Laune und dadurch mit einer Eigenheit, deren Gegensatz zu dem Gewohnten gerade um so mehr gefiel. Wahrheit und Natur hatten froh begrüßt ihren Einzug gehalten. Dalberg erkannte sofort das Talent der Freunde, sie erfreuten sich von Anfang an seines besonderen Wohlwollens. Ihre bisherigen Rollenfächer wurden zunächst im allgemeinen beibehalten, doch galt hier die Anordnung, daß Keiner ein ausschließliches Recht auf irgend ein Fach hatte, daß die ersten Mitglieder öfter in Hauptrollen wechselten. Gespielt wurde wöchentlich dreimal. Schon am 16. Dezember 1779 gab Iffland den Carlos im „Clavigo", die Vorstellung wurde zur Anwesenheit Carl August's und Goethe's am 22. wiederholt. Wenige Wochen später war er Harpagon im „Geizigen" von Molière, eine Rolle, die er später mit überlegtester Kunst weiter ausbildete.

Der Sommer 1780 brachte das zweimalige, durch eine Reise nach Paris unterbrochene Gastspiel des Meisters Schröder, welcher damals, sechsunddreißig Jahre alt, auf dem Höhepunkte seiner Kraft, seiner Kunst stand. Er gab zweimal den Lear; Beil war Kent, Iffland der Narr, Beck Edmund. Von den drei Freunden stellte Schröder am höchsten Beil mit seiner frischen Ursprünglichkeit; er fand in dessen Geist etwas von dem eigenen Geiste und machte Dalberg aufmerksam, daß Beil auch in ernsten Rollen sich bewähren würde. Iffland's Spiel war ihm zu ausgeklügelt; dem Auge des Menschenkenners entging es nicht, daß dieses Spiel, wie ein mechanisches Kunstwerk, fein und geräuschlos arbeitete, daß es darum aber auch dem Drange des Augenblicks nichts überlassen konnte. Keiner wußte das besser als Iffland selbst, deshalb wich seine Befangenheit nicht, sobald er vor dem Meister auftreten mußte; die Selbstbekenntnisse nennen freilich als Grund nur seine unbegrenzte Verehrung diesem gegenüber. Bei Beck fand sich Schröder gestört durch den Nasenton der Stimme und den Mangel ausreichenden Mienenspiels. Gotter schrieb im folgenden Jahre über die Freunde:

---

schen Streitfall zeigt sich eine gleiche, der Wahrheit nicht entsprechende Färbung durch Iffland. S. 37. 538.

„Von dem mächtigen Fortschreiten ihrer Kunst habe ich mich mit eigenen Augen und Ohren überzeugt[1])."

Schröder war nach Paris gereist, er kam von dort nach Mannheim zurück (26. Juli). Beil aufsuchend, fand er ihn nicht bloß im Bett, sondern auch in der Unmöglichkeit, aufstehen zu können. Das Spiel hatte wieder einmal sein Opfer gefordert — diesmal in Gestalt sämtlicher Kleidungsstücke; sie lagen auf dem Pfandhause, als letztes kostbarstes Stück ein großer Mantel, welchem bis dahin der Liebesdienst oblag, die sich mehrenden Lücken zu verschleiern. Schröder löste Alles aus, früh Morgens wurden in Beil's Wohnzimmer die Herrlichkeiten einzeln ausgebreitet auf Stühle gehängt, während Schröder versteckt war, um die Überraschung mitzugenießen. Beil trat ein — er stand starr. „Da ist ja mein Mantel wieder!" rief er — „und die Hosen — und die Hemden!" Dann bei Seite: „Und die Hemden sind noch rein — und die Röcke sind unverletzt!" Wieder laut: „Donnerwetter! Und der prächtige Mantel! Ha! Ein unbekannter Freund ist auch ein Freund!" Dieses Wort Lessing's beschloß den Monolog.[2])

Das Ereignis des Jahres 1782 war am 13. Januar die erste Aufführung der „Räuber" (sie sollten ursprünglich „Der verlorene Sohn" heißen): Iffland—Franz, Beil—Schweizer, Beck—Kosinsky (später Hermann). Schiller schrieb an Dalberg, daß die Rolle Franzens als solche über seine nicht geringe Erwartung in den wichtigsten Punkten vortrefflich gelungen sei. Der nicht unterzeichnete Bericht Schiller's über die Darstellung an das württembergische Repertorium enthält, Iffland betreffend, den Zusatz: „Wenn er nur seine Worte nicht so verschlänge und sich nicht im Declamieren so überstürzte." Dann heißt es: „Beil, der herrliche Kopf, war ganz Schweizer." Dalberg's Kritik einer späteren Aufführung des Stücks (1783) bemerkt: „Herr Iffland wollte sich heute übertreffen, that auch als Künstler mehr als jemals; ob aber im Ganzen die Wahrheit nicht dabei gelitten und ob ein Gemälde nicht durch zu starkes Farbenauftragen in Schönheit und Simplicität verliere, wird er durch sein eigen Gefühl sich selbst beantworten können."[3]) An bedeutenderen Stücken folgten in den nächsten Jahren: Der Kaufmann von Venedig (von Dalberg als Lustspiel in vier Acten seltsam genug eingerichtet), Fiesco, Kabale und Liebe. Iffland war

[1]) A. Pichler, Chronik des Mannheimer Theaters. S. 72.
[2]) Schmidt, Denkwürdigkeiten I. 202.
[3]) Koffka, S. 350.

Shylock, Verrina, Wurm; Beil: Graziano, Muley Hassan, Miller; Beck: Bassanio, Bourgognino, Ferdinand. Es muß auffallend erscheinen, daß Schiller, der allen seinen Stücken einen bestimmten persönlichen oder sachlichen Namen als Titel gab, nur bei „Kabale und Liebe“ durch die Wahl dieser verschwommenen Bezeichnung eine Ausnahme machte, während doch der ursprünglich gewählte Titel: „Louise Millerin“ besser und einfacher lautete. Pichler's Chronik bringt die Erklärung, daß ihn Iffland zu dem Tausche bestimmte, nachdem Schiller zuvor Iffland's neues Familienstück als Taufpathe „Verbrechen aus Ehrsucht“ genannt hatte.

Schon seit 1781 bestand der von Dalberg gegründete „Große Ausschuß“, zu welchem, neben den Regisseuren, noch vier bis sechs Mitglieder, unter ihnen auch Beil, Iffland, Beck, gehörten. Derselbe befaßte sich mit Beurteilung der Leistungen, Vorschläge, Beschwerden, aber auch mit dramaturgischen Fragen, gestellt von Dalberg. In ihrer Beantwortung zeigt sich Iffland am längsten, Beil am gedrängtesten. So lautete eine Aufgabe: „Ist das Händeklatschen — oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafteste Beifall für den Schauspieler?“

Beil der aus Grundsatz das „Spielen auf Abgänge“[1]) ängstlich vermied, gab seine ganze Beantwortung in folgenden drei Sätzen: „Unstreitig ist der augenblickliche Wiederhall des Eindrucks, den der Schauspieler in das Volk gethan, wahrer Beifall zu nennen. Schmeichelhafter ist es, wenn der Schauspieler durch mannigfaltiges gutes Spiel mit seiner Erscheinung den Grad der Stille bewirkt, daß die leisesten Modulationen und subtilsten Wendungen im Charakter nicht verloren gehen können. Bewährter ruhiger Beifall ist (nebst dem strengen Richter eigenen Gefühls) der Beifall des Mitschauspielers oder des Beobachters, der ganz mit dem Umfang des Talents, Tönen, Herz und Feuer des Schauspielers bekannt ist.“

Beck äußert sich ausführlicher, aber in gleichem Sinne; das Wesentlichste lautet: „Beifall, Händeklatschen der Menge, die höchste

[1]) Als Erfinder des „Spiels auf Abgänge“ glänzt — völlig naturgemäß — der erste Gastspielreisende: Johann Michael Böck (1741 bis 1793), seit 1779 Mitglied des Mannheimer Theaters als beliebter Darsteller von Heldenrollen. Er war harmlos genug, selbst zu äußern: „Jetzt hab' ich's weg. Ich brauche nur kurz vor meinem Abgang etwas leiser zu reden und dann auf einmal loszudonnern, so folgt der Beifall immer!“

Befriedigung des Ehrgeizes, ist zugleich der trüglichste Beweis von dem Werte des Künstlers. — — Stille hingegen ist das schönste Unterpfand der Achtung des Publikums gegen den Schauspieler; die Zuschauer geben ihm hier gleichsam ihre Herzen in Gewalt; er wird Herr ihrer Empfindungen, er führt sie durch alle Labyrinthe der Leidenschaften; jeder Funke in ihm wird elektrisch, und die Begeisterung bringt dann Dinge hervor, die das tiefste Studium und alle theoretischen Kenntnisse nicht schaffen können. — Grabesstille in den Augenblicken der allgemeinen Begeisterung, und dann bei einem Erholungspunkt der allgemeine mit Ausrufungen begleitete Beifall sind die Triumphlieder des glücklichen Künstlers." — Iffland verwendete viele Worte zu einem sehr spitzfindigen Vortrage, welcher in dem Satze gipfelt: „Daher ist der augenblickliche allgemeine Beifall des Künstlers größter Lohn. Er soll sich darum nicht nur bemühen, er soll danach ringen."[1]) — Bezeichnend für Iffland's Selbstgefühl ist auch ein Brief von ihm an Dalberg, geschrieben am 1. Mai 1784 aus Frankfurt, wohin Iffland und Beil (mit Schiller) gereist waren, um dort bei der Großmann'schen Gesellschaft Gastrollen zu geben und sowohl „Verbrechen aus Ehrsucht" als „Kabale und Liebe" den Zuschauern vorzuführen. Dieser Brief lautet: „Ihro Excellenz, Größeren Triumph kann die gute Schauspielkunst nicht erleben. Grabesstille — das Haus zum Brechen voll und Enthusiasmus für das Stück[2]), daß man uns am Ende rief[3]). Großmann verschmerzt es nicht als Direktor, Dichter und Mensch! Die Truppe bekam moralische Gichter. Von Mainz weiß ich 24 Personen aus den besten Häusern hier. Heut' ist die „väterliche Rache". Verzeihen Ihro Excellenz die Kürze dieses Briefes wegen der Eile. Ich bin Ihro Excellenz untherthänigster A. W. Iffland." Im nächsten Jahre schreibt er, ebenfalls an Dalberg, aus Hamburg unterm 10. September 1785: „Ihro Excellenz darf ich jetzt sagen — mein Spiel ist gewonnen! Bei meinem Auftreten ward ich mit lautem Beifall empfangen. Im ersten Akt der „Mediceer" war alles still, im zweiten merkte ich, daß ich Sensation gemacht hatte, man geriet in Bewegung — im dritten ließ mich

---

[1]) Koffka, S. 486 bis 498.

[2]) „Verbrechen aus Ehrsucht", welches am 9. März zuerst in Mannheim gegeben worden war, hier am 30. April.

[3]) Damals noch eine seltene Auszeichnung. Brockmann war der erste deutsche Künstler, dem sie in Berlin zu teil geworden, als er (1778) die dortigen Zuschauer durch seine zwölfmal wiederholte Darstellung des Hamlet begeisterte.

der Beifall nicht zu Worte kommen. Schauspieler und Einzelne vom Parterre gaben mir Beweise ihres Enthusiasmus. So bis zu Ende. „Die Maler" aber — der Beifall, den ich da erhielt, das war Phrenesie. Das Publikum war in meiner Manier schon zu Hause — und ich lebte den brillantesten, entscheidendsten Tag meines Lebens."[1])

Beck hatte sich am 8. Januar 1784 mit Caroline Ziegler (geb. 1767) verheiratet, welche im Alter von 14 Jahren zuerst auf der Bühne erschien.[2]) Sie starb schon nach sieben Monaten (24. Juli), wahrscheinlich in Folge eines unglücklichen Falles als Emilia Galotti, wo ihr Kopf aus Odoardo's Armen schmetternd zu Boden fiel. Iffland rühmt ihre seltene Begabung, welche feinste Zartheit mit innigster Kraft verband und durch eine vollendete Gestalt veredelt wurde; er sagt, daß er die Accente und die Melodie der Liebe, wie sie ihr als Leonore im „Fiesco" eigen gewesen, nie wieder gehört habe. Beck war tiefgebeugt durch den schweren Verlust; Iffland bemühte sich mit Erfolg bei Dalberg um die Ordnung der häuslichen Verhältnisse des Freundes, er nennt Beck und Opitz (geb. 1756) die beiden Einzigen, welche an deutschen Bühnen als erste Liebhaber brauchbar seien. Im September wurde Beck die Preismedaille zuerkannt, welche (12 Dukaten an Wert) von der Intendanz auf die beste Beantwortung der dramaturgischen Fragen gesetzt worden war.

Seitdem Schröder als Lear aufgetreten, wagte von den Mannheimer Schauspielern keiner die Rolle zu übernehmen. Dalberg bestimmte nun, daß Meyer (ein tüchtiges, fleißiges, aber nicht gerade hervorragendes Mitglied), Iffland und Beil in drei Monaten nach einander den Lear spielen sollten. Beil und Meyer verzichteten zu Gunsten Iffland's, allein dieser ging mit schwerem Herzen an die große Aufgabe, er wünschte, daß Dalberg der Aufführung (die am 29. August 1784 stattfand) nicht beiwohnen möge, denn seine Darstellung sei kein freies Kunstideal, er müsse einen schon betretenen Weg gehen, müsse Lear sein. Gleichwohl fand Dalberg's Urteil, dem allgemeinen Beifalle gegenüber, nur minder erhebliche Zweifel zu erwähnen, indem er u. A. bemerkte: „Ließe sich im Gewitter nicht ein höherer Grad von Verzweiflung und Begeisterung anbringen? Obwohl Herr Iffland in dieser

---

[1]) Zeitschrift „Der Bär" vom 1. Mai 1876, S. 85; 15. Mai 1876, S. 98.

[2]) Ihre Eltern waren: Franz Ziegler, Hofgerichtsregistrator in Mannheim, und Eva, geb. Kobell, Schwester der Maler Ferdinand und Franz Kobell (Pichler, Chronik, S. 65). Ihr Bild brachte der Gothaische Theater-Kalender für 1785.

Stelle weit mehr als Schröder geleistet hat."[1]) Beck gab jetzt den Narren.

Dalberg war stets darauf bedacht, daß den Verdiensten der Schauspieler auch die ehrende Anerkennung nicht fehlen sollte. So wurden auf seinen Antrag (1786) Beck und Iffland mit dem Dichter Matthisson zu wirklichen arbeitenden Mitgliedern der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft erwählt. Diese Gesellschaft hatte schon ein Jahr früher 50 Dukaten als Preis für das beste Lustspiel ausgesetzt; ihre Ziele waren, nach dem Inhalt des Ausschreibens,[2]) die höchsten: sie verhieß dem ruhmvollen Sieger neben dem baaren Lohn noch — die Unsterblichkeit! Zur Aufführung der vorzüglichsten eingegangenen Stücke hatte das Mannheimer Theater sich bereit erklärt, erst danach sollte die Entscheidung getroffen werden. Allein das Ergebnis entsprach nicht der Erwartung: von den zehn eingegangenen Stücken erschien keins — der Unsterblichkeit wert. Noch einmal wurde das Ausschreiben erneuert, der Preis auf 75 Dukaten erhöht; es gingen acht Stücke ein, von denen drei zur Darstellung kamen: zwei mißfielen, das dritte („Die Erbschleicher" von Gotter) wurde dann zurückgezogen und neu bearbeitet — um nach zwei Jahren nur geteilten Beifall zu finden. Die Schauspieler mußten durch solche Unfälle verstimmt werden, der Rückschlag auf die Zuhörer konnte nicht ausbleiben.

Im Frühjahr 1786 hatten die drei Freunde eine Sommerwohnung auf dem früher kurfürstlichen Jagdhause zu Käferthal, unfern von Mannheim, bezogen. Hier erneuerte sich noch einmal die alte Gothaer Zeit: wiederum wurde strenges gegenseitiges Urteil geübt, um die Vergangenheit nutzbar zu machen; daran schlossen sich aber für die Zukunft ernste Vorsätze, feste Bestimmungen. Beim Zusammenspiel sollte keiner durch ungebührliches Vordrängen der eigenen Rolle die des andern in Schatten stellen; bei leerem Hause wollte man doppelten Fleiß auf die Darstellung verwenden. Die Wirkung zeigte sich alsbald bei den Aufführungen: ein neues Leben schien erwacht, dem von den Zuschauern regere Teilnahme nicht versagt ward.

Weil, der seinen alten Eltern stets ein fürsorglicher Sohn gewesen war, sah die Hoffnung, diese bei sich aufzunehmen, durch den Tod der Mutter zerstört, und ohne ihre Pflege schien der Ortswechsel für den Vater zu bedenklich. So gründete er sich denn (1787) die eigene glück-

[1]) Koffka, S. 371.
[2]) Pichler, Chronik, S. 90.

liche Häuslichkeit durch seine Verheiratung mit Luise Ziegler (geb. 1766), der älteren Schwester von Beck's verstorbener Frau. Nicht lange darauf (1. Februar 1788) folgte Beck dem Beispiel des Freundes; seine zweite Gattin war Josepha Scheeffer,[1]) welche seit 1780 als Sängerin und Schauspielerin dem Mannheimer Theater angehörte. „Unstreitig die beste Sängerin auf allen deutschen Bühnen, und verdiente wohl auch die schönste zu sein" — sagte von ihr Schröder, der in demselben Jahre zu achttägigem Besuch nach Mannheim kam, ohne dort selbst zu spielen. Über den Vorstellungen, die er besuchte, waltete diesmal ein besonderes Mißgeschick. Am Abend seiner Ankunft trat er unerkannt, von niemand erwartet, in eine Fremdenloge: man verspätet den Anfang wegen plötzlicher Erkrankung der ersten Liebhaberin, dann wird die Vorstellung abgeändert und — das Schröder'sche Stück „Der Fähndrich" eingeworfen, dessen Darstellung allerdings, nach des Verfassers Schilderung,[2]) eine mehr als nachlässige gewesen sein muß, während die Schauspieler auf der Bühne nicht ahnten, wer sich unter den Zuschauern befand. So erging denn über dieselben, namentlich über Beil und Beck, der begründete scharfe Tadel des Meisters in seinem Tagebuche. Auch zwei weitere Vorstellungen: „Das Kind der Liebe" von Kotzebue und „Die offene Fehde", nach spanischem Stoff, fanden wenig Gnade vor seinen Augen; Iffland und Beck, die darin auftraten, blieben ihm nun einmal wenig angenehm — dieser durch seine Stimme,[3]) jener durch die Berechnung. Und doch hatte das Mannheimer Theater gerade damals den Höhepunkt des Glanzes erreicht, welchen Iffland auf die Zeit vom Herbst 1786 bis 1793 setzt. Nicht zum kleinsten Teile kam da in Betracht die Mitwirkung der drei Freunde, deren neu erwachten Eifer neben lebhafter Anerkennung auch der künstlerische Erfolg begleitete. Iffland löste längst mit Glück die schwierigsten Aufgaben, wenn auch Dalberg's strenge und unbefangene Beurteilung das allzu sehr Überlegte, die gewaltsame Anstrengung in seinem Spiel öfter rügend hervorhob. Beil hatte Schröder's Ausspruch

---

[1]) Ihr Bild befindet sich im Mannheimer Theater-Kalender auf 1796.

[2]) Meyer, II. 69.

[3]) Ganz entgegengesetzt urteilte freilich das Mannheimer, keineswegs zu milde Kunsturteil. Es hieß z. B. am 31. Januar 1786 (Tagebuch der Mannheimer Schaubühne, S. 37): „Das vortreffliche Organ des Herrn Beck zeichnete sich heute wieder vorzüglich aus, er spricht so richtig und vernehmlich, daß auch nicht einmal der geringste Laut seiner Stimme verloren geht."

gerechtfertigt: neben den alten komischen Rollen, welchen seine frische Laune treu blieb, schuf er im ernsten Schauspiel vollendete Bilder. Dahin gehören Kent (Lear); Lerse und Bischof von Bamberg (Götz); Alba (Don Carlos); Antonius (Cäsar); Menenius (Coriolan); Odoardo Galotti. Beck wirkte nicht bloß als Liebhaber und jugendlicher Held, er gab zugleich die Titelrolle in Shakspere's Cäsar; den Figaro (von Beaumarchais); Weißlingen (Götz); Tullus Aufidius (Coriolan); Macduff; den Narren im Lear; Hamlet.

Bald sollte die französische Revolution ihre Schatten auch nach Deutschland hinüberwerfen, um dann im Laufe der folgenden Jahre die Gemüter hier immer mehr aufzuregen. Zunächst kam eine Anzahl von Ausgewanderten nach Mannheim; diese belebten anfangs das Theater, bald aber wollten sie dasselbe beherrschen, politische Neigung und Abneigung mischten sich hinein, die entgegenstehenden Ansichten kamen im Zuschauerraume zum Ausdruck. Iffland war von Herzen Anhänger des Königtums. Seit 1781 hatte er die Bahn des Bühnen-Schriftstellers betreten, und das Glück blieb ihm, nach einigen Mißerfolgen, in seltenem Maße gewogen. Er wurde, wie Eduard Devrient sagt, „zum legitimistischen Hofdichter gestempelt", fürstliche Personen ließen ihm Auszeichnungen zu teil werden, seine Stücke gewannen immer mehr Boden auf den deutschen Bühnen. Beil, den die Politik bis dahin wenig gekümmert hatte, war den ausgewanderten Franzosen persönlich abgeneigt, zumal er nicht französisch sprach; doch blieb es unmöglich, dem Einfluß der neuen Gedanken sich ganz zu entziehen, und mit diesen befreundete ihn seine Überzeugung. Seit 1785 schrieb auch er für die Bühne — vielleicht durch Iffland's Vorgang angeregt, jedenfalls nicht mit dem gleichen Erfolge wie dieser; er meinte darin absichtliche Feindschaft, persönliche Umtriebe zu erblicken. Aus solchen Gegensätzen erwuchs bei ihm Empfindlichkeit, Mißtrauen, Eifersucht, Bitterkeit, welche im täglichen nahen Umgang zur Sprache kommen mußten. Unberufene säumten dann nicht, das Feuer noch zu schüren. Beil ward still, in sich gekehrt, den Freunden gegenüber abgeschlossen, sein heller Blick senkte sich oft starr zu Boden — da war nichts mehr von der frischen, heiteren Lebensanschauung, die so unverwüstlich schien. Er suchte wieder einmal Zerstreuung im Glücksspiel; aber sein Bühnenspiel litt darunter nicht, es nahm nur einen höheren Aufschwung. Auch die alte treue Gesinnung brach in Augenblicken wieder durch, und immer galt es ihm als Ehrenpflicht, die Leistungen seiner Freunde gegen un-

begründeten Tadel zu verteidigen. Er konnte Unrecht dulden, er wollte nicht Unrecht thun. Iffland hatte ihm scherzend einen Traum erzählt, darin sah er Beil auf dem Krankenlager und dieser vertraute ihm die Sorge für Weib und Kind. Beil schwieg darauf, reichte Iffland die Hand und sagte ernst: „Ich weiß, daß Sie diese Sorge übernehmen würden, auch wenn ich nicht Zeit habe, Sie darum zu bitten" Als beide dann, nach anderen Gesprächen, auseinander gehen wollten ergriff Beil noch einmal die Hand Iffland's mit den Worten: „Wer weiß was geschieht — es bleibt bei der Abrede!"[1]) Wenige Wochen später fühlte sich Beil leidend, er spielte gleichwohl den Pachter Kunz in dem Lustspiel „Der Jurist und der Bauer" am 29. Juli 1794. Es war seine letzte Rolle. An der Ruhr erkrankt, freute er sich schon wieder der Besserung und verließ heiter das Bett, als ein Schlagfluß sein Leben endete, nachmittags am 13. August. Iffland widmete sich treu der überkommenen Pflicht. Beil's Witwe ward sein Schülerin, er schrieb für sie das einactige Stück „Die Geflüchteten", in welchem sie (3. Mai 1795) auftrat und gefiel. Sie wurde dann Mitglied des Mannheimer Theaters, blieb aber nicht bei der Bühne.

In den Angaben über Beil's litterarische Thätigkeit herrscht große Verwirrung, die sich durch den Umstand erklärt, daß er seine Stücke, nachdem sie schon gedruckt waren, umzutaufen liebte, und zwar ohne Bezugnahme auf den früheren Titel. So finden sich in den Bücherverzeichnissen elf verschiedene Dramen Beil's angegeben, während er nur sieben schrieb, darunter kein Trauerspiel. Alle sind eigene Erfindung auf dem Boden der Gegenwart; der dramatische Aufbau zeigt Mängel: in einer meist einfachen und ziemlich durchsichtigen Handlung sind neben überflüssigem Beiwerk stets wirksame Vorgänge, allein sie gliedern sich nicht zum Gesamteindruck. Alle Personen, auch die minder bedeutenden, sind scharf gezeichnet, sie bieten dem Schauspieler dankbare Aufgaben; mit Vorliebe werden verlumpte Gesellen dargestellt, welche die innere Hohlheit, selbst das Verbrechen, unter glatter Form zu verbergen wissen; Empfindsamkeit, die im Zeitgeschmack lag, ist nicht ausgeschlossen, doch tritt sie minder hervor als bei Iffland; in vier Stücken fehlt das herkömmliche Liebespaar. Die Sprache zeigt unverkennbar den Einfluß der neuen Zeit, in welcher Lessing, Goethe, Schiller geschrieben hatten, sie ist klar, knapp, mitunter derb. Einsilbige Namen sind bevorzugt, mehr denn zweisilbige

---

[1]) Iffland, Meine theatralische Laufbahn, S. 181.

finden sich nicht. Die Reihenfolge der Beil'schen Stücke ist diese: 1. „Die Spieler, oder: Schonung bessert, Schauspiel in fünf Aufzügen", zuerst aufgeführt zu Mannheim am 23. Januar 1785 und wiederholt; im Druck: „Die Spieler"; dann umgetauft: „Die Gauner". Das Stück strebt etwas gewaltsam nach Wirkung durch seine grellen Farben; dazu kommen: Dolche, Pistolen, Terzerolen, Strick zum Erdrosseln, eine abgehauene Hand, die in einer Kapsel mitgeführt wird; Hauptpersonen sind: zwei falsche Spieler, der eine treibt diese Beschäftigung handwerksmäßig (Beils Rolle), ihm eröffnet sich die Fernsicht auf den Pranger; der andere spielt nur ausnahmsweise falsch, kommt zur Erkenntnis und wird von dem edlen Engländer Feruls (Iffland), dem er zweimal nach dem Leben getrachtet, schließlich ans Herz gedrückt, mit der Versicherung: „Morgen scheiden wir als Brüder!" — 2. „Die Schauspielerschule, Lustspiel in drei Aufzügen", zuerst aufgeführt am 20. September 1785 und öfter wiederholt; später umgetauft: „Liebe um Laune", verändert für den Druck. Waldeck, ein junger Mann, der mit Fleiß und Erfolg den Wissenschaften obgelegen, ist Schauspieler und Prinzipal einer Truppe geworden, sein Vater hat ihn deshalb enterbt — bis die Bühne von ihm aufgegeben sei. Jetzt kehrt er zurück in die Heimat, wo der zweite Gatte seiner inzwischen verstorbenen Mutter sich eben mit einem jungen Mädchen wieder verheiraten will. Die Braut und Waldeck verlieben sich alsbald gegenseitig, sie will ihm auf die Bühne folgen, dadurch wird er veranlaßt, der Bühne zu entsagen — so gewinnt er auch sein Vermögen zurück. Das Lustspiel ist reich an Erinnerungen aus Beil's Wanderleben, welches dadurch eine warme Beleuchtung erhält; zugleich wird den schlechten Schauspielern in beredteu Worten der Text gelesen. So sagt Waldeck (II, 10): „Die seligen Augenblicke, die mir die Entwickelung meines Talents an kleinen, unbekannten Orten gewährte, — die kommen nicht wieder. — Unvergeßlich werden sie mir sein, jene ängstlichen, ärmlich aufgeputzten Schauspielsäle, jene gedrängten Reihen guter Naturmenschen, ganz Ohr, ganz Auge, verloren in nie empfundenem Entzücken. Sie gaben meiner Kunst geschwindere Flügel als die seelenschlaffen, kunstrichterischen Versammlungen mancher berühmten Stadt." Und ferner (I, 4): „Ich will mich von dem Gesindel unterscheiden, das für Liederlichkeit und Tagedieberei die Freistatt der Bretter sucht und — weil es zu jedem ehrlichen Gewerbe verdorben ist — sich noch gut genug zum Schauspieler dünkt. — Was nennt ihr Proben? was Spielen? Früh die Rolle vom Blatte herbuchstabieren?

Abends euch ankleiden, schminken, herausgehen und die Eingebung des Orakels im Loche auf gut Glück nachbeten? Ob ihr Unsinn heraushalset — die besten Stücke verhunzt — die Zuschauer ermüdet — und das Haus allmählich zur Einöde macht — das kümmert euch nicht." Die Würde der Kunst wird mit schöner Wärme erhoben: „Die Zeiten der Barbarei sind vorbei. Allgemeine Achtung für den Schauspieler von Talenten gehört unter die Fortschritte der Aufklärung. Die Großen beschützen ihn. Die feine Welt öffnet ihm ihre Cirkel, der Mann von Gefühl sein Herz. Gelehrte und Dichter, die der Stolz der Nation sind, schenken ihm ihre Freundschaft" (II, 10). An Beil selber wendet sich offenbar Waldeck (I, 6), wenn er sagt: „Du hast eine gewisse komische Ader — überall, wo dein eigenes Ich vorstechen kann, bist Du brauchbar — deine groben Wirte — schelmischen Bedienten — deine besoffenen Soldaten haben einen Anstrich von Wahrheit." — 3. „Dietrich von Ruben, Lustspiel in einem Aufzug" (früher „Baron Ruben" genannt), von Dalberg zur Darstellung nicht angenommen, gedruckt 1786, ist mehr flüchtiger Entwurf als wirkliches Lustspiel zu nennen. Von den fünf Personen sind vier ziemlich anrüchiger Art. — 4. „Armut und Hoffahrt, Lustspiel in fünf Aufzügen," zuerst dargestellt am 20. Juli 1788 und nicht wiederholt, später umgetauft: „Bettelstolz." Die Aufführung wird als sehr gut bezeichnet, man rief am Schlusse den Verfasser und spendete ihm lauten Beifall. Aber Iffland bemerkt: „An einem Orte, wo noch so viele Inventarienstücke des alten Hofes verkehrten, konnte dies Stück nicht gefallen" — das heißt also: einem Teile des Zuschauerkreises, der sich getroffen fühlte. An anderen Orten erwarb sich dasselbe die Gunst der Zuschauer. Sein Inhalt läuft darauf hinaus, daß aufgeblasener Hochmut, der durch schlechte Mittel nach Geld und Gut strebt, seine Demütigung, und bescheidenes Verdienst, welches die krummen Wege verschmäht, seinen Lohn findet. Das wird mit feiner Wahrheit und vortrefflicher Laune durchgeführt. — 5. „Curt von Spartau, Schauspiel in vier Aufzügen," zuerst gegeben am 13. Dezember 1789 und mehrmals wiederholt. Der Bau des Stückes ist besser als sonst, die Steigerung der Spannung bis zum Schlusse gelungen; wenn es hier ohne starken Zusatz von Empfindsamkeit nicht abgeht, so wird das damals dem Eindruck zu gute gekommen sein. Eine Seltsamkeit findet sich in dem ziemlich überflüssigen Gespräch des Küsters, der für das preußisch-sächsische Bündnis eintritt, mit dem reinsächsischen Lotterie-Einnehmer (III, 1). Auf des Küsters Rede: „Die Preußen

sind unsere Bundesgenossen: ich wünsch' ihnen Glück und Victoria über unsere Feinde!" antwortet der Lotterie-Einnehmer? „Haha! Victoria? -- Sie sollten einmal bei Königsgrätz anbeißen -- sie sollten dort anbeißen! Herr, mit Steinen werden sie totgeworfen, so vorteilhaft stehen die Kaiserlichen." — 6. „Die Einöde, Schauspiel in vier Akten," von Dalberg nicht zur Aufführung angenommen, gedruckt 1792; später umgetauft: „Die Freistatt müder Pilger" — ein Rührstück stärkster Art mit Ugolino-Färbung und langsam fortschleichender, aber nicht der Spannung entbehrender Handlung. — 7. „Die Familie Spaden, Schauspiel in vier Akten," zuerst aufgeführt am 4. März 1793 und wiederholt — ein Gegenstück zu „Armut und Hoffahrt": auch hier siegt ehrliche Armut über schlecht angewandten Reichtum. Das wird geschickt, wenn auch in ziemlich grellen Farben ausgeführt; die Auftritte erinnern mehrfach an „Kabale und Liebe." — Beil's Dramen erschienen in Einzeldrucken, sodann in zweibändiger Gesamtausgabe (Zürich und Leipzig, bei Ziegler und Söhnen, 1794); diese war anfangs unvollständig, es fehlte darin: „Bettelstolz"; das Stück wurde aber 1797 hinzugefügt.

Schon im Jahre 1792 war Iffland, nach dem Abgang des Regisseurs Rennschüb, zu dessen Nachfolger einstimmig gewählt und vom Kurfürsten bestätigt worden. Er begann das neue Amt mit einer Zusammenstellung der Rechte und Pflichten des Regisseurs, diesmal in gedrängter Kürze[1]); die darin ausgesprochenen Grundsätze, welche den Sinn für strenge Ordnung mit vollem Wohlwollen zu verbinden wissen, gereichen ihm zur Ehre, Dalberg erteilte seine unbedingte Zustimmung. Bald folgte ein „Kleidungs-Reglement" in 28 Paragraphen.[2]) Iffland's Geschick als Ordner und Leiter bewährte sich glänzend nach allen Seiten: hier stand der rechte Mann an rechter Stelle. Die Vorstellungen gewannen äußerlich und innerlich an Rundung. Indessen rückte der Kriegslärm näher, die Zeitläufte gestalteten sich während der nächsten Jahre immer schwieriger, immer minder erfreulich für das Theater: Mannheim wurde wiederholt bedroht, belagert, von Feinden oder Freunden genommen, die dann als unruhige Gäste dort hausten, endlich folgte sogar acht Tage lang Beschießung der Stadt (1795). Unter solchen Bedrängnissen starb die Kurfürstin (1794), öfterer Ausfall der Vorstellungen fand statt, sogar für mehrere Wochen, auch die gänzliche Aufhebung des Theaters war bereits angeordnet, sie wurde nur durch

[1]) Koffka, S. 202.

[2]) Pichler, Chronik, S. 331.

Iffland's und Dalberg's ernste Bemühungen rückgängig gemacht. So unerquicklichen Zuständen gegenüber mag Iffland's Wunsch, das Mannheimer Verhältnis mit einem günstigeren, weniger aufregenden zu vertauschen, begründet genug erscheinen, allein sie gaben ihm niemals ein Recht, dieses Verhältnis einseitig und willkürlich zu lösen. Denn bereits 1785 hatte er dem Intendanten Dalberg die schriftliche Versicherung ausgestellt, ohne dessen Bewilligung sich an keinem anderen Orte zu engagieren, und durch kurfürstliches Decret vom 1. September 1790[1]) war ihm dann (ebenso wie Beil und Beck) ein lebenslänglicher Kontrakt nebst Pensionsversicherung für den Fall des Alters oder körperlichen Unvermögens bewilligt worden. Gleichwohl wandte er sich, hinter Dalberg's Rücken, nach Berlin, um dort — anfangs ein Engagement, später, als Engel abgegangen, die Direktorstelle zu erhalten. Auch vermehrte Sorge um sein Auskommen, nachdem er sich (19. Mai 1796) mit einer Kammerfrau der verstorbenen Kurfürstin, Namens Greühm, verheiratet hatte, kann hier nicht als hinreichender Entschuldigungsgrund ins Gewicht fallen. Nun erschien am 12. Juli 1796 eine Bekanntmachung Dalberg's: Das Schauspiel solle auf ein Jahr eingestellt werden; die Mitglieder, denen ihre Kontrakte vorbehalten blieben, dürften auf ein Jahr auswärtiges Engagement abschließen; sie würden ihre Gagen nur noch bis Ende September erhalten, da fernere Zahlungen unmöglich seien.[2]) Gegen die Einstellung der Gagezahlung konnte Iffland, auf seinen lebenslänglichen Kontrakt sich stützend, unbedingt Einspruch erheben, auch den Rechtsweg einschlagen — er that das nicht, unterschrieb vielmehr den ihm vorgelegten „Revers“ und verpflichtete sich darin auf Ehre, die Abwesenheitserlaubnis nicht zu mißbrauchen, auf keine Weise in neue Verhandlungen mit irgend einem Theater ohne vorherige Genehmigung der Intendanz sich einzulassen, sondern den Mannheimer Kontrakt fest und getreu in allen Punkten aufrecht zu erhalten. Die Mitglieder reisten ab, Iffland kehrte nicht zurück, er wurde durch Kabinetsordre vom 14. November 1796 in Berlin als Direktor angestellt mit 3000 Thlr. Gehalt, nebst einem jährlichen Benefiz, 1200 Thlr. Pension und dem Geschenk von 14000 fl. zur Bezahlung seiner Schulden. Dalberg und Beck bezeichneten mit Recht den Schritt Iffland's als Vertragsbruch; von der für denselben festgesetzten Strafe wurde

---

[1]) Pichler, Chronik, S. 108.

[2]) Pichler, Chronik, S. 149.

Iffland auf Dalberg's Verwendung befreit.[1]) Zwischen beiden kam auch brieflich eine Art Versöhnung zu stande, als aber Iffland im Jahre 1802 zu Mannheim Gastrollen gab, da war Dalbarg — verreist.[2])

Nach dem unerwarteten Schluß am 10. Juli war das Theater in Mannheim bald wieder eröffnet worden, weil die Besatzung darauf bestand und Erteilung der Spielerlaubnis an einen anderen Unternehmer in Aussicht stellte. Beck hatte inzwischen mit seiner Frau ein Gastspiel in Hamburg und Berlin angenommen, so konnten sie erst am 20. Februar 1797 zurückkehren. Am 1. Mai wurde Beck zum Regisseur ernannt, und schon nach 4 Wochen sprach ihm Dalberg seine vollste Zufriedenheit aus, welche sowohl dem Leiter als dem Schauspieler galt. Er gab jetzt den König Lear, und Dalberg schrieb: „Ihre Darstellung macht Ihnen Ehre, Sie leisteten mehr als Iffland." Wir wissen freilich nicht, ob dieses Urteil völlig unbefangen war oder ob daran der Unmut gegen Iffland Teil hatte. Immerhin blieb dieser unersetzt und unersetzlich. Dazu hatte sich in den Verhältnissen, in den Bühnenmitgliedern Vieles geändert. Der alte Gemeingeist war nicht mehr vorhanden, zumal wiederholt rascher Wechsel der Schauspieler eintrat, gegen den Regisseur wurden von unten Ränke gestiftet, von oben fand er nicht mehr die ausreichende Unterstützung, denn auch Dalberg's frühere Entschiedenheit begann nachzulassen, wie bei ihm die warme Teilnahme an der Sache nachließ, er wurde zeitweise von Geistesstörungen befallen, die zwar anfangs leichterer Art waren, allmählich aber sich immer bedenklicher gestalteten. So mochte Beck nicht Unrecht haben mit seiner Äußerung, daß eine zerrüttende Unordnung das Theater beherrsche. Nun wurde noch eine Anzahl der ersten Mitglieder durch kurfürstlichen Befehl an die Hofbühne zu München berufen, darunter Beck als Direktor (1799). Hier vermochte er sich mit den Schauspielern nicht zu stellen, und die Folge davon war seine Zurückversetzung nach Mannheim, wo Dalberg, erfreut über die Wiederge-

[1]) Die Angelegenheit wird ausführlich dargelegt von Koffka (S. 292 bis 307) weitere wertvolle Schriftstücke bringt Pichler's Chronik (S. 151 bis 160) aus den Theaterakten. Iffland's Schutzschrift: „Meine theatralische Laufbahn" war eine seiner ersten Arbeiten in Berlin, sie wurde abgeschlossen am 17. April 1798. Der Eingang sucht diesem Buche zwar den Schein völligster Sachlichkeit zu wahren, allein damit steht im Widerspruch die höchst persönliche Erklärung S. 295; auch hier setzt Iffland wieder seine Ehre ein für die Wahrheit von Einzelheiten, welche sich nach den urkundlichen Beweisen oft ganz anders herausstellen.

[2]) Pichler, Chronik, S. 179.

winnung des erprobten Regisseurs, ihn am 19. Mai 1801 als Theaterdirektor einführte. Allein das neubegründete Zusammenwirken sollte sich bald trüben. Dabei wirkte wohl mit, daß jetzt zwei kränkelnde Männer auf einander angewiesen waren, denn auch Beck's, des Vierzigjährigen, Gesundheit begann schon zu wanken. Dalberg fand sich verletzt durch seines Direktors unartige Schreibweise und dessen unbefugte Eingriffe in die Theaterverwaltung, er beschwerte sich sogar über ihn bei dem Minister. Beck fand die Gesellschaft, welche jetzt beisammen war, ungenügend und schlecht, er berichtete, daß das Branntweintrinken bei den Proben, das Schimpfen und Schlagen in den Coulissen, überhaupt der unsittliche Ton durch ihn abgeschafft und die Polizei im Theater hergestellt sei. Welch ein Unterschied gegen vormalige Zustände der Ordnung, des einträchtigen Schaffens! Indessen konnte Dalberg doch die erste Aufführung der „Jungfrau von Orleans" als vortrefflich in Anordnung und Darstellung rühmen und Beck seine Anerkennung aussprechen.

Mannheim fiel an Baden. Um den Regierungsantritt des Markgrafen von Baden zu feiern, wurde Mozarts „Titus" gegeben (23. November 1802); Beck sprach dazu ein Schlußwort in Prosa, welches die Bedeutung des Tages hervorhob. Er war zum letzten Male auf der Bühne erschienen. Am 8. Jannar 1803 wurde er als Direktor des Dienstes enthoben; am 4. März in den Ruhestand versetzt; am 6. Mai erlag er einem Brustleiden im dreiundvierzigsten Lebensjahre.[1])

Als dramatischer Schriftsteller war Beck zuerst hervorgetreten im Jahre 1787. Er gab der Bühne, so viel ersichtlich, elf Stücke, darunter ebenfalls kein Trauerspiel. Mindestens fünf derselben sind Bearbeitungen nach dem Englischen; sie wurden sämtlich auf den Boden der deutschen Gegenwart verpflanzt — das that auch Schröder, und Iffland hielt es für so unerläßlich, daß er in einem Briefe an Dalberg die Frage aufwirft: „Was verliert die deutsche Bühne durch ungermanisierte englische Lustspiele?" Beck zeigt hier großes Geschick der Behandlung durch Kürzen und Umstellen. Sein Stil ist leicht und gewandt, die Verdeutschung eine vollständige: nirgends lassen sprachliche Wendungen den fremden Ursprung durchklingen, die Menschen sind deutsch gedacht. Im ersten der beiden eigenen Stücke vermißt man Beil's dreistes Zugreifen — auf die Gefahr eines Fehlgriffs; es zeigt sich mehr unsicheres Tasten, um das Rechte zu finden. Bei dem zweiten, welches

[1]) Pichler, Chronik S. 178 bis 181.

fast neun Jahre später geschrieben wurde, erkennt man eine weit festere Hand. Die Zeitfolge der Beck'schen Stücke ist diese: 1) „Das Herz behält seine Rechte, Schauspiel in fünf Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt in Mannheim am 25. Oktober 1787 und einmal wiederholt. Drei Paare treten auf, bei denen Liebeswünsche, Pflichtgefühl, Großmut kraus durch einander geschlungen sind, bis endlich alle sich zurechtfinden. Gute Zeichnung der Menschen belebt die spannende Handlung. In der Besprechung heißt es[1]): „Das Stück hat außerordentlich gefallen, und der Verfasser wurde am Ende herausgerufen." Wenn Dalberg dagegen bemerkte[2]), daß Mad. Rennschüb's schönes Spiel die Vorstellung nicht vom Untergange retten konnte, weil allgemeine Kälte und Mißbehagen durch das Ganze herrschte, so ist das nicht wohl erklärlich, zumal Inhalt wie Aufführung dem damaligen Zeitgeschmack entsprechen. Das englische Vorbild: The false delicacy, von dem Irländer Hugh Kelly, gilt für den ersten Versuch eines empfindsamen Schauspiels; Garrick setzte dasselbe in Scene, und es wurde auf dem Drury-Lane-Theater 1768 mit lebhaftem Beifall zwanzigmal hintereinander gegeben; auch in den nächsten Jahren blieb es ein Lieblingsstück. Gleichen günstigen Erfolg hatten die Übersetzungen — ins Portugiesische (auf Befehl des Marquis von Pombal), ins Französische (von der bekannten Madame Riccoboni) und ins Italienische — 2) „Alles aus Eigennutz, Lustspiel in fünf Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt am 24. Juni 1789 und mehrmals wiederholt. Eine schon vorhandene Übersetzung wurde benutzt. Der Stoff ist die Bekehrung eines Menschen, welcher glaubt, daß Alles in der Welt bloß aus Eigennutz geschehe; sie wird — ohne Überfluß von Empfindsamkeit — durch zwei Liebespaare ins Werk gesetzt. Verfasser des englischen Vorbilds: The Heiress war der General John Burgoyne, derselbe, welcher sich im amerikanischen Unabhängigkeitskriege bei Saratoga mit seiner ganzen Mannschaft ergeben mußte. Das Stück erschien 1785 auf der Bühne und fand ebenso viel Beifall der Zuschauer als Anfechtung von Seiten der Berichterstatter. — 3) „Verirrung ohne Laster, Schauspiel in fünf Akten", zuerst aufgeführt am 2. Mai 1790 und mehrmals wiederholt. Es ist eigene Arbeit, wenn man davon absehen will, daß Fieldings Roman Tom Jones, ein Lieblingsbuch Beck's, ihm starke Anregung gab. In der Vorrede heißt es: „Der Roman-

[1]) Tagebuch der Mannheimer Schaubühne. 1787. S. 65 bis 72.

[2]) Pichler, Chronik, S. 97.

dichter hat viel Raum für die Phantasie. Der dramatische Dichter ist **durch** die Einheiten sehr beschränkt. Diesen zu entsprechen, blieb mir **nichts** mehr übrig, als von jenem meisterhaften Bilde des Helden Thomas, **der** so fehlerhaft, wahr und doch so liebenswürdig ist, eine schwache **Skizze** zu entwerfen: das heißt: einen leichtsinnigen, feurigen deutschen **Jüngling**, mit Fehlern der Außenseite und einem edlen Herzen, mit **Beibehaltung** der Delikatesse, welche dem Schauspieldichter obliegt. Ein **Stück**, welchem die beiden kräftigsten Triebfedern der Leidenschaft fehlen (Ehrgeiz und Liebe), hat Vieles gegen sich. — — Die Mutter und ihr jüngster Sohn sind allerdings zu flach gezeichnet." Alle diese Bedenken lassen sich nur bestätigen; dazu kommt, „daß die ursprüngliche Ausführung, welche einen ganz anderen Gang hatte," auf den Rat sachverständiger Freunde völlig umgearbeitet wurde. Ob durch deses Verfahren Mängel fortfielen? das wissen wir nicht, sicher aber wurden Fehler für die Darstellung hineingebracht. Wenn das Stück gleichwohl auf ersten deutschen Bühnen Beifall fand, so bietet sich als Erklärungsgrund nur, daß darin eine Anzahl wirksamer Rollen und kein Mangel an Empfindsamkeit vorhanden ist. Die Zugabe des Barbiers Steps, der sich vor niemand fürchtet als vor seiner Frau, könnte füglich auch Beil geschrieben haben. — 4) „Die Quälgeister, Lustspiel in fünf Akten", nach dem Englischen, zuerst aufgeführt am 18. Oktober 1792 und oft wiederholt. Es ist Shakspere's „Much Ado about Nothing", ganz in Prosa bearbeitet. Die „llgemeine Führung der Handlung folgt dem Englischen, im einzelnen ist sehr stark geändert: was Shakspere hinter die Scene verlegt (das nächtliche Stelldichein, die Bestrafung des Ränkeschmieds), das wird hier dem Zuschauer mit großer Breite vorgeführt. Heute fände man darin eine entschiedene Verschlechterung des Vorbildes; allein Beck kannte den Zeitgeschmack: die Quälgeister fanden an vielen Orten Beifall, sie wurden 1794 gedruckt und erhielten sich lange auf den Brettern. Ein Zufall wollte, daß zur selben Zeit Schröder denselben Stoff deutsch bearbeitet hatte. Die Aufführung unter dem Titel: „Viel Lärm um Nichts" erfolgte in Hamburg nur acht Tage später. Den Benedikt spielte in Hamburg Schröder, in Mannheim Beck — er war auch Garrick's Lieblingsrolle gewesen. Schröder's Bearbeitung erschien nicht gedruckt und geriet darum bald in Vergessenheit: soweit sich aber nach den Berichten über die Darstellung urteilen läßt, war sie tiefer gegriffen und kunstvoller ausgeführt als Beck's Arbeit.[1])

[1]) S. oben S. 16 f.

— 5) „Die Schachmaschine, Lustspiel in vier Akten“, nach dem Englischen, zuerst aufgeführt am 16. April 1795, und öfter wiederholt. Ein munteres Stück mit vortrefflichen, schlagfertigen Wendungen. Schade, daß die Haupthandlung überaus einfach ist, daß die einzelnen komischen Auftritte zu lose neben einander stehen, statt sich mit innerer Notwendigkeit in den Rahmen der Handlungen einzufügen. So verflattert die feste Gesamtwirkung. Der jugendliche Albert Lortzing war ein höchst liebenswürdiger Karl Ruf. — 6) „Rettung für Rettung, Schauspiel in fünf Akten,“ zuerst mit Beifall gegeben am 6. Januar 1799 und öfter wiederholt. Es ist wiederum eigne Arbeit des Verfassers, welche gegen den ersten Versuch einen bedeutenden Fortschritt zeigt. Auguste, die zweite Gattin des Kabinetssekretärs Hallen, wird vor planmäßiger Verführung durch die aufrichtige Grobheit eines alten Freundes und ihre eigene edle Natur bewahrt. Der klaren Einleitung folgt eine mehrfach spannende Handlung, getragen von scharf gezeichneten Menschen. — 7) „Das Chamäleon, Lustspiel in fünf Akten,“ nach dem Englischen, zuerst mit Beifall aufgeführt am 23. August 1901. Als Chamäleon erscheint Irene, ein gewandtes, geistreiches Landfräulein, welches in der Stadt mit dem jungen Grafen Eduard verheiratet werden soll, weil dessen Vater seinen Vermögensverfall durch ihre Aussteuer abwenden will. Irene ist nun, der neuen Verwandschaft gegenüber, wie es paßt — blöde, zudringlich, rücksichtslos, so erscheint sie jedem in anderem mißliebigem Lichte. Dazwischen spielt noch der verkommene Schriftsteller Schulberg, in dem man — wohl mit Recht — eine Verspottung der romantischen Schule erkennen wollte. Dem Ganzen fehlt es nicht an Leben, Laune, Geist, aber auch nicht an Empfindsamkeit. Der Wendepunkt spielt in der Bibliothek, er erinnert an die „Lästerschule“. Als Schulberg gab der „alte Weiß“ in Berlin eine seiner Meisterrollen. Das englische Vorbild ließ sich weder beim „Chamäleon“ noch bei der „Schachmaschine“ ermitteln. Nach Beck's Aufzeichnung in den Theaterakten erhielt er für die „Schachmaschine“, das beliebteste seiner Stücke, von 13 deutschen Bühnen 172 Dukaten — ohne den Betrag für den Druck des Buches und den Entgelt von einigen kleineren Bühnen, um welchen ihn „Schröders Unvorsichtigkeit brachte“. Wien steht obenan mit 25, Dessau untenan mit 4 Dukaten, Berlin, Mannheim, Bremen gaben 20. — Außer diesen 7 Stücken finden sich noch auf H. Beck's Namen verzeichnet: 8) „Der Geheimnißvolle, Lustspiel.“ 8. Wien 1796. v. Mörle. 9) Lohn der Liebe, Schauspiel in fünf

Akten". 8. Leipzig. Centr. Cpt. 10) „Die verwünschte Rekrutierung. Lustspiel in einem Akt". Wien 1797. v. Mörle. 11) „Die Freunde, Lustspiel".[1]) Dieselben ließen sich nicht ermitteln: so bleibt dahingestellt, inwieweit sie eigne Arbeit oder übersetzt waren. Die Stücke Beck's wurden zuerst einzeln gedruckt, später erschien: „H. Beck's Theater, erster (einziger) Band mit Kupfern, enthaltend: Rettung für Rettung, die Quälgeister, das Chamäleon. Frankfurt a. M., Eßlinger, 1803" — nach dem Tode des Verfassers.

So war denn der letzte geschieden von den drei Freunden, deren Anfänge Dalberg's Theaterleitung so glückverheißend unterstützt, deren Fortschreiten sie zum glänzenden Höhepunkt hinaufgeführt hatten. Aber als ob der Lenker mit den Künstlern, die ihm Ruhm brachten, unzertrennlich verbunden gewesen wäre, fügte es das Schicksal eigentümlich genug, daß beim Scheiden des letzten von ihnen auch diese Bühnenleitung ihr Ende erreichen sollte. Am 6. Mai war Beck gestorben, am 20. Juni endete Dalberg's Wirken als Intendant, nachdem er zum Oberhofmeister ernannt worden war; sein Tod erfolgte am 27. September 1806, am 5. Oktober veranstaltete ihm das Theater eine Gedächtnisfeier.

Indes hatte Iffland erreicht, was er wünschte und erzielte: statt der kleinen Verhältnisse einen weiten Wirkungskreis mit äußerer Stellung, die dem Ruf zu statten kam. Nach seinem Selbstbekenntnis waren Eitelkeit und Ehrgeiz die Triebfedern, von denen der Knabe und Jüngling sich leiten ließ; sie blieben auch für das fernere Leben einflußreich in dem bewußten Streben, durch Kunst auszugleichen, was die Natur versagt hatte; aber Begeisterung legte dabei den Grund, ein kluger Geist unterstützte seine Begabung. Schröder hatte vordem an Dalberg geschrieben (13. Dezember 1785): „Daß Iffland sich verbindlich gemacht hat, in Mannheim zu bleiben, ist sehr klug von ihm, denn auf keinem anderen Theater in Deutschland würde er so sehr gefallen." Selten verkehrte sich das Urteil eines großen Meisters so in sein Gegenteil, wie das hier geschah — und doch ist der Irrtum leicht zu erklären: Schröder hatte nicht geglaubt — nach Allem, was Ackermann, Eckhof, was er selbst angebahnt und festgestellt durch Lehren und That — daß noch ein anderes Spiel die Menge gewinnen könnte als schlichte Naturwahrheit. Es blieb ihm nicht erspart, seinen Irrtum selbst zu er-

[1]) Nr. 8—10 in Kayser's Bücherlexikon; Nr. 11— siehe: „Jahrbücher der Preußischen Monarchie, März 1799". Seite 67.

kennen. Wohl war es Schröder gelungen, daheim wie draußen maßlose Begeisterung hervorzurufen, aber die gelehrte Beurteilung hat niemals einen deutschen Schauspieler in gleicher Weise gefeiert wie Iffland. Die verschiedenen über ihn erschienenen Schriften nennt Hugo Holstein.[1]) Diese Schriften sind:

„Entwickelung des Iffland'schen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796.“ (Von K. A. Böttiger, damals Konsistorialrat und Direktor des Gymnasiums zu Weimar.) Leipzig, 1796.

„Etwas über Herrn Iffland's Kunstausstellungen auf der Nationalbühne zu Nürnberg.“ Nürnberg, 1802.

„Briefe über das Iffland'sche Gastrollenspiel zu Ende des Junius 1804 in Leipzig, von Dr. G. W. Becker.“[2]) (Arzt und Schriftsteller in Leipzig,)

„Über Iffland's Spiel auf dem Weimarischen Hoftheater im September 1180, von Johannes Schulze“[3]) (gestorben 1859 als Direktor im preußischeu Kultusministerium).

„Dramaturgisches Tagebuch über Iffland's Gastspiele in Hamburg. 2 Bände. Hamburg, 1805.“

„Iffland in Hamburg. Aufnahme, Hierseyn und Abschied, nebst Zergliederung seiner hier gespielten Gastrollen. Hamburg, 1805.“

„Aus dem Leben zweier Schauspieler: August Wilhelm Iffland's und Ludwig Devrient's, von Z. Funck“ (für C. F. Kunz, Kaufmann, Buchhändler, gelegentlich Schauspieler, Schriftsteller).[4])

---

[1]) Deutsches Litteraturdenkmal d. 18. und 19. Jahrh. 1886 Nr. 24. S. XLV, LXX ff.

[2]) Becker's Briefe blieben mir unzugänglich.

[3]) Die Schrift (27 Seiten mit Kupferstich: Iffland als Lear von Schwertgeburth) ist ein Sonderabdruck aus dem „Journal d. Luxus u. d. Moden“ (herausgegeben v. Bertuch, Weimar, Verlag d. Landes-Industrie-Komptoirs) November 1810. Sie enthält zuerst eine allgemeine, höchst rühmende Betrachtung des Iffland'schen Spiels u. seiner Kunst; sodann nähere Beleuchtung der vier damals von ihm dargestellten Rollen („Graf“ in „Puls“ von Babo; „Langhelm“ in Kotzebues „Wirrwarr,“ „König,“ „Kaufmann Harb“ in Vogels „Amerikaner“ (eine Possengestalt).

[4]) Hier sind 14 Rollen Iffland's besprochen, von denen 11 weder Böttger noch Schulze behandelt hatten.

Iffland als „Amtshauptmann“ in „Elise von Valberg“, „Siward“ in „Leichter Sinn“, „Konstantin“ in Leisewitz, „Julius von Tarent“, „Baron Wittburg“ in „Klementine“, „Martin Luther“ in Werners „Weihe der Kraft“ schildert auch August Haake in seinen Theater-Memoiren (Mainz 1666). Über Ifflands „Luther“ vgl. auch

Diese Bücher zergliedern bis ins Kleinste eine stattliche Anzahl Iffland'scher Rollen — des Lustspiels, Schauspiels, Trauerspiels, sie geben also, wenn auch von Verehrern geschrieben, ein deutliches Bild der künstlerischen Eigenheit. Sein Spiel war das Ergebnis der sorgfältigsten Überlegung; ihr gesellte sich scharfe, sammelnde Beobachtung, haushälterische Fürsorge in Verteilung des Lichts wie des Schattens, stete Berechnung der Wirkung auf den Zuschauer und — last not least — seltenes Darstellungsvermögen. Iffland sagt selbst, daß er beim ersten Durchlesen eines Stückes sofort erkannte, ob und welche Rolle für ihn passe, daß er diese schon während des Lesens im Geiste durchspielte mit allen Übergängen, daß er aber dann sich des Spiegels bediente, um die schon gefundenen Marken, Striche, Umrisse bis auf die geringsten Kleinigkeiten auszumalen. Iffland bemerkt zu den Worten Franz Moor's (V, 1.): „Rächet denn jemand droben über den Sternen? — Nein!" — Das Folgende:[1]) „Franz drohet mit aufgehobener Rechten in den Himmel hinein und mit fürchterlichem Tone ruft er — Nein! — Doch ist es keine geballte Faust, die den Himmel herausfordert — es ist eine aufgehobene offene Hand. — Nur der Ballen derselben lehnt frech sich gegen den Himmel, die flache Hand, die ausgebreiteten Finger vermögen es nicht, sich zu dem trotzigen Willen zu schließen." Dabei wurde aber auch das Wort des Verfassers — ganz besonders in komischen Rollen — durch mannigfache Änderungen und Erweiterungen auch eigenem Bedarfe für die Wirkung zurechtgeschnitten. So entstand eine feinberechnete Kleinmalerei, welche durch die Fülle geschmackvoll zusammengestellter Einzelheiten im Augenblick blendete und bestach; nahe aber lag das Bedenken der Überlastung auf Kosten strenger Wahrheit. Dalberg hatte wiederholt gewarnt vor dem peinlichen Ausklügeln der Rollen — das war jetzt zum Grundsatz geworden, weil die Wirkung der Überraschung nie versagte, am wenigsten bei stets wechselnden, doppelt neugierigen Gastspielzuschauern. Iffland nannte dies schon früh — „seine Manier." Ein Franzose äußerte sich darüber, wenn auch allzu scharf: „Point de nature, peu d'art, beaucoup d'artifice!" — Es bedarf nicht der Ausführung, daß ein solches Spiel sich am ersten eignete für das Lustspiel, wohl auch noch für das Familienstück mit

„Journal des Luxus und der Moden" November 1810 (Iffland in Gotha. Aus einem Briefe.).

[1]) Iffland's Almanach für Theater und Theaterfreunde, auf das Jahr 1807. S. XIV.

seinem häuslichen, der Gegenwart entnommenen Kreise, während es am wenigsten dem Trauerspiel entsprach. So ist denn bemerkenswert, daß unter achtzehn Rollen, welche Iffland auf dem Weimarischen Hoftheater (1796 und 1810) spielte, sich nur drei eigentlich tragische finden: Franz Moor und Lear, die beiden bedeutensten der Jugendzeit, und — Egmont, den Iffland selbst wählte, wohl um bei der ersten Darstellung des Stückes erheblich beschäftigt zu sein; Göthe hatte ihm den Alba bestimmt. Eine Gastspielreise, auf welcher er jede Schonung außer Augen ließ, untergrub Ifflands Gesundheit. Schon 1811 zum Generaldirektor aller königlichen Schauspiele ernannt, starb er in Berlin am 22. September 1814.

Als dramatischer Schriftsteller trat Iffland auf im Jahre 1781. Verworrene Angaben über seine Erstlingswerke erklären sich dadurch, daß eins derselben umgetauft, zwei niemals gedruckt wurden. Das erste Stück: „Natur und Liebe im Streit“, Schauspiel in fünf Akten, gelangte am 27. Mai 1781 auf die Bretter mit mehrmaliger Wiederholung. Das zweite Stück: „Wilhelm von Schenk“, Schauspiel, folgte am 12. September 1781, ohne Wiederholung, und in demselben Jahre noch, als drittes Stück, das Lustspiel: „Wie man's treibt, so geht's“ am 3. November, ebenfalls ohne Wiederholung. Iffland schrieb an Dalberg (Mannheim, 22. August 1781): „Sollte nicht mein Lustspiel diesen Carneval neben den Bataillepferden Julius Cäsar, Agnes, Faust und Sturm von Borberg sich besser ausnehmen als Schenk, wovon man glauben möchte, ich habe ihn alsdann auch dazu ankündigen wollen? Zudem ist mein Lustspiel nicht unter die feinere Gattung zu zählen. Das Gemälde hat starke Züge. Was im Carneval unter der Annonce „Posse“ mit durchglitscht, amüsirt — könnte jetzt leicht als Lustspiel betrachtet, verdammt werden — die ersten Fehltritte aber thut man nie wieder zurück“. Der Mißerfolg des Schenk beschleunigte wohl die Aufführung des Lustspiels; beide wurden vernichtet, sie sind niemals gedruckt erschienen. Am 25 Juli 1782 kam dann „Albert von Thurneisen“ auf die Bühne, eine Umarbeitung des ersten Stücks „Natur und Liebe in Streit“, mit Wiederholung. Iffland's Ruf als Bühnendichter wurde erst nach längerer Pause begründet durch „Verbrechen aus Ehrsucht“, aufgeführt 9. März 1784, welchem bald zwei andere seiner besten Stücke folgten: „Die Mündel“ und „die Jäger“. — Gedruckt erschienen von Iffland überhaupt 67 Theaterstücke (darunter 15 Übersetzungen und Bearbeitungen) in verschiedenen Ausgaben. Eine angeblich „erste vollständige Ausgabe“

veranstaltete Ignaz Klang, Buchhändler, Wien 1843. Dieselbe bringt gleichwohl außer dem Bruchstück: „Meine theatralische Laufbahn“, nur 63 Stücke, es fehlen 4 Bearbeitungen: „Die beiden Schwiegersöhne“ — „Die beiden Grenadiere“ — „Die Büste des Sokrates“ — „Der Geburtstag“. Endlich ließ Iffland, ohne Nennung seines Namens erscheinen: „Das Friede wünschende Teutschland. Eine Comoedia oder Gesprächspiel von Herrn J. Rist, Mitglied der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft, unter dem Namen „Der Rüstige“, geschrieben zu Wedel an der Elbe im 1646sten Jahre. Nunmehro aber neu aufgelegt und mit einer Vorrede versehen von einem Pfarrherrn im Holsteinischen. Zum Besten des aufrichtigen deutschgesinnten Lesers. Berlin 1806.“[1])

Damit verhielt sich's also: Johann Rist (1607—1667), Pfarrer im Dorfe Wedel, war ein fruchtbarer Dichter; von seinen geistlichen Liedern hat sich eine Anzahl in den Gesangbüchern bis heute erhalten. Als zu Münster und Osnabrück die Friedensverhandlungen, welche den dreißigjährigen Krieg beendigen sollten, langsam hinschlichen, verfaßte er die vorstehend genannte Comödie, eine Allegorie (in 3 Handlungen, deren jede 5 Akte zählt) folgenden Inhalts: Teutschland, die hoffärtige, übel beratene Königin, will von alter Zucht und Sitte nichts mehr wissen, „der Friede,“ ihr wahrer Freund, wird verbannt (Handlung 1). Ausländer schmeicheln nun der Königin und trinken sie in den Schlaf, um sich dann mit Mars zu verbinden und ihr das Kleinod Concordia zu entreißen, worauf sie jämmerlich unterliegen muß. (Handlung 2). Teutschland erscheint als Bettlerin, zu Grunde gerichtet von Mars und seinen Schwestern: Hunger und Pest. „Der Friede“ sucht sie auf, redet ihr in's Gewissen; sie geht in sich, erkennt ihre Sünden und thut Buße vor dem Throne Gottes, der ihr dafür die Hoffnung auf den Frieden gewährt. (Handlung 3). So die Allegorie, bei der Alles im breitesten Predigtstil gehalten ist. Iffland, stets ein bewährter Vaterlandsfreund, besorgte die neue Herausgabe der Comödia unter dem obigen Titel nicht ohne Absicht — in Deutschlands trübster Zeit. Die Vor-

---

[1]) E. Duncker. Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Dichter der Berliner Bühne. Z. Gedächtniß seines 100jähr. Geburtstags 19. April 1859. Berlin, Duncker und Humblot, 1859. S. 304.

Johann Risten: „Das Friedewünschende Teutschland“ und „Das Friedejauchzende Teutschland.“ Zwei Schauspiele (Singspiele). Mit einer Einleitung neu herausgegeben von H. M. Schletterer. Mit Musikbeilagen. Augsburg 1864. S. 92.

rede beschäftigt sich mit dem Hinweis auf Deutschlands stete Erniedrigung, dann folgt ein Auszug der Comödia, endlich wird ein veränderter kräftiger Schluß hinzugefügt, welcher weniger die Vergangenheit als die Gegenwart im Auge hat. Gott der Herr sagt zu dem zerknirschten Deutschland: „Umgürte dich fortan mit Klugheit und Eisen! In dir sind Ernst und Freundlichkeit, Weisheit und Milde, Heldenmuth und Biederkeit so wohl gemischt, daß ich stets mit Vaterliebe auf dich geblickt habe. Ich will dich erhalten, wolle auch du selbst erhalten werden." Von dem glänzenden Stern, der am Himmel erscheint, geht ein Adler aus, und alles Volk ruft: „In diesem Zeichen erkämpfen wir den Frieden und die Unsterblichkeit!"—

Iffland's anderweitige Schriften sind: Almanach für das Theater 1807—1809, (1810 fiel aus) 1811, 1812. — Bruchstücke über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen. Sammlung 1.—Theorie der Schauspielkunst. 2 Bdchen.—Blick in die Schweiz. Eine Reisebeschreibung.

Wir sind den drei Künstlern auf ihrer Lebensbahn gefolgt; welche dauernde Wirkung blieb von ihnen der Kunst? — Beck war ohne Zweifel begabt, seine Eigentümlichkeit ließ ihm keine Wahl, sie verwies ihn auf die jugendlichen Helden und Liebhaber des Schauspiels und des Trauerspiels, er zählte zu den besten Vertretern dieses Faches in Deutschland; dann gelang ihm der glückliche Übergang zu großen ernsten Rollen — da ereilte den Dreiundvierzigjährigen der Tod. Beil war der geborene Meister, kleinen Hülfsmitteln wollte er nichts verdanken, alles Marktschreierische lag unter seiner Würde, weil ihm die Kunst Selbstzweck blieb; als Gast spielte er nur wenige Male in Frankfurt, um die Stücke der Freunde Schiller und Iffland mit zum Siege zu führen. Sorgsame Prüfung zeigte ihm den Menschen, wie er war, dann war er der Mensch, wie er sein sollte. Solches Spiel ist nicht nachzuahmen, nur gleiche Meisterschaft vermag Gleiches zu schaffen. Iffland besaß von den Dreien die geringsten äußeren Gaben; sein lebendiger Geist wußte aber diesem Mangel sogar einen Vorteil abzugewinnen: er wurde Meister in der Erfindung bisher unbekannter kleiner Hülfsmittel, welche, geschickt verwebt, selbst die widerstrebende Natur der Kunst zu gehorchen zwangen. Das ließ sich nachahmen — mit mehr oder minder Geist; als befähigter, wenn auch übertreibender Nachahmer des Iffland'schen Spiels machte sich der Komiker Wurm einen Namen, ihm folgten Andere, ohne Zahl, bis auf die Gegenwart. So entstand das Gepräge des Schauspiels von heute: im Vordergrunde steht nicht mehr das Kunstwerk,

fest umrahmt, richtig beleuchtet: an dessen Stelle rückt der Künstler, oder der so heißen will — sich selber, er fühlt sich nicht als Teil des Ganzen, er ist selbst das Ganze, welches im eigenen Rahmen beleuchtet wird, um den eigenen Beifallslohn zu gewinnen. Eine Wucherpflanze macht sich breit — ihre Wurzeln: Eitelkeit, Ehrgeiz, Eigennutz; ihre Frucht: Sucht nach Eigenart auf Kosten der Natur und Wahrheit, von kleinen Mitteln wimmelnd; ihr Name: Virtuosentum!

IV.

Schröder's und Iffland's „vornehmer Anstand" auf der Bühne.

Mit dem Schauspieler geht zu Grabe, was er schuf: der Nachwelt mangelt eignes Urteil über die erloschenen Gebilde des Künstlers, ihr blieb nur, was einst geurteilt ward von der Mitwelt; aber bei dieser war die Wirkung des Bildes wieder bedingt durch persönliche Empfindung des Beschauers, vielleicht auch durch Gunst oder Ungunst — gegenüber dem Meister, der es entstehen ließ. So wird es der unbefangenen Prüfung oft schwer gemacht, aus den widersprechendsten Meinungen die Wahrscheinlichkeit herauszufinden.

Eduard Devrient, in seiner Geschichte deutscher Schauspielkunst, fühlt sich weniger angesprochen von Schröder's tiefgründiger Natur, ohne viel Reden — als von Iffland's übergewandter Art, verbrämt mit glattem Wort: hier werden die Ansichten verschieden sein. Beachtung aber verdient es, ob Devrient aus eigner Anschauung über die Beiden urteilte — oder ob er nur fremde Berichte wiederholte? Schröder betrat die Bühne zum letzten Mal 1798, er starb 1816. Iffland, bis an sein Ende als Schauspieler thätig, starb 1814; Eduard Devrient wurde geboren 1801. So ist anzunehmen, daß er als Knabe noch Iffland wirken sah 'und mit fortgerissen wurde von der allgemeinen Bewunderung. Schröder kann er auf der Bühne nicht mehr gesehen haben, hätte er ihn überhaupt gesehen, dann wäre ihm das Gedächtnis untreu geworden.

Devrient äußert sich über Schröder (ohne Quellenangabe) also: „Um diese bedeutendste Persönlichkeit in unsrer Kunstgeschichte in lebendiger Vorstellung zu behalten, muß man wohl ins Auge fassen, daß sie durchaus den Charakter der Bürgerlichkeit trug. Wenn Ekhof etwas Spießbürgerliches nicht los werden konnte, so kam Schröder über das stattliche und ehrenfeste Wesen der höheren Schicht der Hamburger Bürgerschaft nicht hinaus. Schon sein Aussehen gab das kund. Seine

große Gestalt war in reiferen Jahren breit geworden und der Kopf sah unverhältnißmäßig klein darauf aus. Er trug ihn etwas vorgeneigt, wie große Gestalten pflegen. Die nicht gerade edlen Züge, das mehr als unbedeutende Auge verriethen wenig von dem Geiste, der darin wohnte. Er ging gewöhnlich in einem grauen Oberrock — einem sogenannten Biber — eingeknöpft, die Taschen vorn, um bequem hineingreifen zu können, und trug einen hohen Stock in der Hand. Diese Ausbildung seiner äußeren Erscheinung leitet schon darauf hin, daß die Eigenthümlichkeit seiner Schöpfungen keine andere geworden, als sie schon nach Abschluß seiner ersten Kunstperiode hervortrat. Die komischen und bürgerlichen Charaktere blieben seine vorzüglichsten, die Würde seiner ernsteren und höheren Gestalten war eine mehr innerliche, denn Vornehmheit und weltmännischer Schliff war seine schwächste Seite. Die Rolle des Grafen Klingsberg z. B.[1]), die er mit Vorliebe, durch zwei Stücke hindurch, für sich zugerichtet hatte, die er sogar wählte, um vom Theater abzutreten, gehörte keineswegs zu seinen gelungensten. Sogar in der Kleidung wußte er nicht die feine Geschmackslinie, die den Sonderling mit dem Manne von gutem Tone verbinden soll, zu finden, ja es ist nicht schwer, schon in der Abfassung beider Stücke, des Ringes und der unglücklichen Ehe, die Stellen seiner Rolle zu finden, aus denen die Unbekanntschaft mit wahrhaft aristokratischer Feinheit hervorsieht."

Das äußerliche Bild, welches hier geboten wird, entspricht nur wenig den Schilderungen der Zeitgenossen, die aus eigner Anschauung urteilten. „Der alte Schmidt" erzählt[2]) vom 2. August 1806: „Seine Kleidung glich der eines Landmannes: ein blauer Oberrock, Stiefeln, rundes Haar; aber eine höchst edle Gestalt bewegte sich in dieser Tracht. Schröder's Größe war die eines vollkommenen Mannes, seine Gesichtszüge in schönstem Verhältniß; die Augen blau, etwas klein, aber höchst bedeutend; der Blick scharf. — — Seine Haltung blieb immer gleichmäßig ruhig; selten oder nie gesticulierte er zu der Rede; die eine Hand steckte gewöhnlich im Busen, während die andere leicht herabhing. Wenn man ihn in dieser Stellung anblickte, so mußte man ihm, ohne ihn zu kennen, gleich den obersten Platz in der Gesell-

[1]) In dem Stücke: „Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delikatesse, Lustspiel in 4 Aufzügen" — eine Fortsetzung des Lustspiels: „Der Ring. Nach Farquhar's Sir Harry Wildair," von Schröder. (Schröder's dramatische Werke, herausgegeben von E. v. Bülow IV, 169.)

[2]) Denkwürdigkeiten I, S. 164.

schaft anweisen, eine solche Herrschaft übte er stillschweigend über Alle aus. Auch ließ sein oft variirtes Lächeln auf die Beweglichkeit seiner übrigen Züge schließen, und man begriff ganz wohl, daß dieses Gesicht die heterogenen Masken des Geizigen und des Lear hatte liefern können. Seinem ganzen Wesen war übrigens eine große Besonnenheit eigen, die ihn nie verließ, mochte er an dem besprochenen Gegenstande wenig oder viel Interesse finden. Mit einem Worte: er hatte Charakter, wie man sogleich herausfühlte." — Damit übereinstimmend berichtet F. L. W. Meyer[1]): „Schröder's Wuchs übertraf die gewöhnliche Länge, und beobachtete ein angenehmes Verhältniß. Er nahm in den letzten Jahren an Stärke zu, ohne für beleibt gelten zu müssen. Sein Kopf war edel geformt, und das Gesicht hatte einen unverkennbaren Ausdruck von Ruhe, Scharfsinn und Wohlwollen. Ein feineres Profil ist mir selten vorgekommen. Die Augen waren nicht groß, aber sie gehörten diesem Antlitz, und hätten nicht anders sein dürfen, ohne es zu entstellen. Die Nase von schönem Ebenmaß, der Mund unaussprechlich lieblich, die Zähne wohlgebildet und geordnet, weiß, fest und vollständig. Brust, Hände und Füße hätten zum Modell dienen können. Dem blonden Haar entsprach die Reinheit der Haut und die leichte Röthe der Wangen, ohne den Ausdruck der Gesundheit zu schwächen. — — Dieser Gestalt entsprach angenehmer, wenn er heftig ward etwas heiserer, sonst reiner Tenor, der ihn überall verständlich machte, ohne großer Anstrengung zu bedürfen; und ein überaus gefälliger, ungekünstelt feiner und vornehmer Anstand, der Hand und Arm selten bewegte, und dessen leiseste Regung nicht unbedeutend blieb. So gewann er durch Anblick und Benehmen, und bezauberte mich, den unachtsamen Knaben, als ich ihn zum erstenmal sah, ohne zu wissen, wer er war, ohne zu verstehen, wovon er sprach, oder seine Aufmerksamkeit zu beschäftigen.

Bei dem vornehmen Anstand Schröder's, welchen Devrient bestreitet, erhält dieser einen unvermuteten Zeugen in der Person des siebenzigjährigen, aber „überaus geistesfrisch gebliebenen" Bürgermeisters Heise; er war Schröder's Jugendfreund gewesen und hatte Ekhof und Lessing sehr genau gekannt[2]). Heise erzählte: „Ich habe Schröder aufwachsen sehn. Er war einer der wildesten, lebensfrohesten Menschen, aber von jeher sehr bestimmt in seinem Willen und durchaus honnet.

---

[1]) Fr. Ludw. Schröder. IIa S. 349.

[2]) Schmidt I. 249.

Er tanzte und spielte die komischen Bedienten sehr gut, aber Alles erschien an ihm, als ob er's zum Scherz triebe. Wie hätte ich damals geglaubt, daß er ein so großer Künstler werden würde. Unbedingt bestätige ich alles Lob, welches ihm, besonders in komischen Rollen, wie der Geizige u. a. m. von jeher gespendet worden ist. Nur hat er sich den vornehmen Anstand nie aneignen können". („Das nämliche versicherte auch Iffland", setzt Schmidt hinzu und bemerkt weiter): „Auffallend", fuhr der Bürgermeister fort, „sei in Rollen, welche solchen Anstand erforderten, die Verlegenheit seiner Hände gewesen; er habe ihm daher die Übernahme des Marinelli widerraten, den er denn auch schnell wieder abgegeben habe. Keine Spur von dem abgeschliffenen Höfling sei in der Darstellung gewesen; wiewohl Schröder die Rolle mit unendlichem Verstande gesprochen habe."—Über Schröder's Marinelli erfahren wir durch Meyer das Folgende[1]): „Er selber hatte sich den Angelo zugetheilt, alle Schauspieler und näheren Schauspielfreunde riefen ihn zum Marinelli aus. Er gab nach, und gefiel anfangs. Nur eine Tonangeberin erlaubte sich das Urtheil: „Marinelli ist Schröder's Sache nicht," und fand Nachbeter, Schröder erfuhr es. Emilia Galotti war am 15. Mai zuerst gegeben, am 19. und 25. bei nicht vollem Hause, am 16. Juni bei leerem wiederholt. Das hielt der bescheidene Mann, zu Bodens[2]) und anderer Kenner großem Ärger, für einen deutlichen Wink, übernahm Möller's Angelo und gab diesem den Marinelli. Möller ging ungern daran, bot seine ganze Kraft auf, nutzte Schröder's Unterricht und gefiel am 18. August dennoch nicht. Schröder's Angelo desto mehr. Als nach beträchtlicher Zeit Berlin, Wien, München, Mannheim und das übrige Deutschland, Schröder für einen tragischen Schauspieler erklärt, und in Hamburg Glauben gefunden hatte, drang eben diese Tonangeberin dem Künstler ihre Bewunderung auf. „Gleichwohl", erwiderte dieser, „würde ich jetzt den Marinelli um kein Haar besser spielen als vor zehn Jahren. Auch der, den es Ihnen damals beliebte, so hoch über, jetzt so tief unter mir zu erblicken, ist noch der er war. Nicht wir haben unsre Fertigkeit, Sie haben Ihre Ansicht verändert." — — „Schröder'n" (fährt Meyer fort) „begünstigten seine Gestalt, seine vollendete Deklamation, die Gewalt über jede seiner Bewegungen, mit

[1]) I. 230. 234.

[2]) Johann Joachim Christoph Bode, geb. 1730, der bekannte Schriftsteller und Übersetzer.

Bedeutung aufzutreten ohne anspruchsvoll, mit körperlicher Ausbildung ohne geziert zu erscheinen, und Sicherheit und Gewandtheit des Benehmens zu verbinden. Er schmückte Marinelli's Verdorbenheit nicht, aber er war weit entfernt, sie zu übertreiben. Den Meister bezeichneten besonders die Züge, aus denen eine Spur nicht ganz vertilgter Menschlichkeit hervorbricht. — — Ein doppelter, geschmackvoller und reicher Anzug vollendete die Erscheinung."

Devrient vermißt vor allem „vornehmen Anstand" des Verfassers wie des Schauspielers Schröder beim „Grafen Klingsberg". Über diese Rolle urteilt der bewährte Bühnenkenner Johann Friedrich Schink aus eigner Anschauung also[1]): „Graf Klingsberg, wie ihn Herr Schröder, als Dichter und Schauspieler, giebt, steht unter den Weltleuten dieses Stückes obenan. So gewandt, geschmeidig und abgeschliffen, so sich jedes Menschen, der ihm aufstößt, durch Auffindung seiner schwachen Seite sicher und unfehlbar bemächtigend; so schnell beobachtend und das Beobachtete anwendend; so besonnen sich aus jeder begangenen Unvorsichtigkeit herauswickelnd; so leicht sich in jede Gattung der Konversation schmiegend; so gleichmüthig Spott und Neckerei hinnehmend und sie auf der Stelle erwidernd; so kaltblütig Beleidigungen ahndend; so Allen Alles, mit einem Worte, so in jeder Situation des Lebens zu Hause, wie Klingsberg, ist der Menschen Keiner, die der Dichter um ihn her gruppiert hat. — — Er ist immer der Mann von Erziehung, von feiner Bildung in Sprach' und Betragen — der Kavalier, der abgeschliffene Weltmann. — — Am hervorragendsten aber entfaltet er sich als in der Schule der Welt gebildeten Virtuosen während seines Abentheuers mit dem Unbekannten." Meyer[2]) bestätigt dies durch die Worte: „Schröder als ein Graf Klingsberg, Madame Schröder als Majorin Selting, Zuccarini als Major — können schwerlich übertroffen werden." Noch bestimmter wird das Urteil, wie Schröder mit vornehmem Wesen vertraut war, von Meyer ausgesprochen bei Schilderung des Schröder'schen Spiels als Lord Ogleby[3]), welcher grade als vornehmer Mann dem

---

[1]) Dramaturgische Monate, von J. F. Schink. Schwerin, Verlag der Bödner'schen Buchhandlung. 4 Bde. 1790. III, 762.

[2]) F. L. Schröder IIa, 39.

[3]) „Die heimliche Heirath" Lustsp. in 5 Aufz. Nach Colman's und Garrick's „Clandestine Marriage", von Schröder. (Schröder's dram. Werke, herausgegeb. von E. v. Bülow. I, 1.)

reichen Emporkömmling gegenübergestellt ist[1]). Es heißt hier: „Schröder's Lord Ogleby erstieg meiner Meinung nach, die höchste Stufe seiner feinkomischen Kunst. Ich habe ihn mit Meistern, mit dem gebührend bewunderten King[2]) vergleichen können, und bin nicht davon zurückgekommen. Es ist eine der letzten Rollen, die Ackermann sich entschloß zu lernen; er gab ihn mit meisterhafter Wahrheit und Laune; wer nur ihn gesehen, konnte nichts vermissen. Dennoch ist es der einzige Charakter, von dem sich Schröder selbst nicht verbergen konnte, daß er diesen ihm über Alles werthen Vorgänger übertroffen, und der Vorgänger selbst würde für ihn entschieden haben. Denn Alles vereinigte sich, um in ihm das Bild eines liebenswürdigen und lächelnden, geistreichen, gebildeten und eitlen Mannes vom Stande vollendet hervortreten zu lassen. Wer aus dieser Darstellung keine Menschenkenntniß zurückbrachte, dem würde sie keine Lehrstunde der Schule, keine Erfahrung der Wirklichkeit verliehen haben." — Als Bestätigung sagt Schink[3]): „Schröder's Lord Ogleby ist ein wahrer Triumph der Darstellung, da geht auch nicht der kleinste Zug verloren. Glänzender kann der Schauspieler nicht mit dem Dichter um die Palme ringen." — So ergiebt sich die Frage: wer uns gelten soll als oberster Richter über den „vornehmen Anstand": ob Heise und Iffland — oder Meyer und Schink? Eduard Devrient selbst bleibt außer Betracht: er nennt nicht seine Gewährsmänner und konnte doch nur fremdem Urtheil nachschreiben. Dabei ist aber zu erwägen, daß es seltsam genug wäre, wenn Schröder, der schon im neunzehnten Lebensjahre mit den jungen reichen Offizieren zu Hannover im vertrautesten, täglichen Verkehr lebte[4]), der von Jugend auf die Gabe der Beobachtung und Aneignung in seltenem Maße besaß, gleichwohl nicht vermocht haben sollte, die äußerlichen Formen vornehmen Anstands zu gewinnen.

Ueber Iffland bemerkt Devrient[5]): „Seine natürliche komische Kraft zeigte früh eine eigenthümliche Grazie und Feinheit, das Aplomb seiner Haltung, sein auffallendes Zuhausesein in Rollen aus der höheren Gesellschaft, verdankte er seiner Abkunft aus einer angesehenen Familie. Dieser Umstand war es, der Iffland's Talent und seinen Einfluß auf

[1]) F. L. Schröder, I, 265.

[2]) Thomas King geb. 1730, als Meister anerkannt in fein komischen Rollen starb 1805. (Biographia Dramatica, IIb, 434.)

[3]) Dramaturgische Monate. II, 467.

[4]) Meyer, Schröder I. 122. Litzmann, Schröder I 220 f.

[5]) Gesch. d. Deutsch. Schauspielkunst III, S. 6. f. 56.

die Kunst überhaupt wesentlich charakterisirte. Alle andern tonangebenden Meister bisher waren entweder aus geringem Stande, oder doch aus beschränkten Lebensverhältnissen, wo nicht aus dem abgesonderten Coulissenleben hervorgegangen. Iffland war der erste, der geschützt vor den Eindrücken der Rohheit oder Gemeinheit, in der Atmosphäre des Geziemenden und der geistigen und sittlichen Bildung aufgewachsen war. Was alle seine Kunstgenossen sich mühsam anzueignen suchten und meistens verfehlten: Den Ton, das Gleichgewicht der guten Gesellschaft, besaß er aus angelebter zweiter Natur, und bei seiner vorbereiteten Empfänglichkeit, wurde der Schauspielerberuf, in seiner steten Beschäftigung mit ungemeinen Gestalten und Gedanken, ihm zur Schule der Veredelung. — — Die saubere Portraitzeichnung seiner feinkomischen Rollen, die Grazie, mit welcher er chargirten Charakteren eine Fülle von, oft sogar gewagten, lächerlichen Zügen zu verleihen wußte, daneben die edle Haltung seiner Biedermänner, der feine Schliff seiner Weltleute, die wahrhafte Vornehmheit, mit welcher er Staatsmänner und Fürsten darstellte — alles dieß konnte als musterhaft gelten und als ein wesentlicher Fortschritt in der Verfeinerung der deutschen Schauspielkunst." Weiter ausgeführt wird das von Böttiger[1]) an der Rolle des Grafen Wodmar[2]). Dagegen schreibt Schröder an Böttiger (Hamburg, den 11. Mai 1796): „Haben Sie im Grafen Wodmar den Mann, der in Wien Minister sein konnte, gefunden? Gewiß nicht. Wäre der Graf ein braver Schneidermeister, Iffland würde ihn um kein Haar anders repräsentirt haben"[3]). So steht auch hier Urteil gegen Urteil.

Sicher ist, daß Iffland im stande sein mußte, den „vornehmen Anstand" zu beherrschen; doch kommt hier noch Eines in Betracht. Vornehmer Anstand zeigt sich weniger in dem, was er thut, als in dem, was er unterläßt — und dahin gehört: unruhige Haltung sowohl des Körpers als namentlich der Hände. Auf den verschiedenen Bildern, welche Iffland in seinen Rollen darstellen, erkennt man stets die sorgsame Ausbildung des Spiels der Hände; er selbst zergliedert dasselbe bis zur feinsten Faser[4]) — als mitwirkende Unterstützung bei Stellen

[1]) Entwickelung des Iffland'schen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796. Leipzig, G. J. Göschen. 1796.

[2]) In Gemmingens „Deutschem Hausvater." In Wien gab Schröder den Grafen Wodmar (Woldemar).

[3]) Fr. L. Schröder in seinen Briefen an K. A. Boettiger (1794—1816) von Herm. Uhde. (Fr. v. Raumer's Histor. Taschenb. Neue Folge von Riehl. Jahrg. 1875.)

[4]) S. S. 229.

tiefster Leidenschaft. Nun wär's ja nicht unmöglich, daß Schröder gerade durch solches Händespiel zum Vergleich mit dem Schneidermeister gelangte; und nicht unmöglich wär's auch, daß dem Bürgermeister Heise bei Schröder's Marinelli eine absichtlich ruhige Haltung des Körpers wie der Hände als Verlegenheit erscheinen konnte, zumal unmittelbar vorher die Lustigkeit der „komischen Bedienten" betont wird, deren Beweglichkeit ohne Zweifel hervortreten mußte.

Zwischen Schröder und Iffland bestand immer ein eigentümliches Verhältnis: äußerlich war dieses durchaus freundschaftlich; dabei aber hatte Iffland, dem älteren Meister gegenüber, ein Gefühl, welches sich aus Scheu und Neid zusammensetzte; Schröder hingegen sah bei jenem die Anfänge des „Virtuosentums", gefördert durch rastloses Gastspiel; er erkannte, wie die wahre, schlichte Kunst bereits von geistvoller Künstelei untergraben wurde, und die Erkenntnis entlockte ihm das Wort: „Ich begreife endlich, daß so etwas gefällt, aber ich begreife nicht mehr, wie ich habe gefallen können."

V.

Zur Geschichte der deutschen Shakspere-Übersetzung.

Nicht von den unzähligen Übersetzungen einzelner Shakspere-Stücke soll hier die Rede sein, sondern von den Gesamt-Übersetzungen, welche zum Abschluß kamen oder als solche begonnen wurden, wenn auch der Abschluß nicht erfolgte. Würden die letztern unerwähnt gelassen, dann müßte Wieland's bahnbrechendes Unternehmen ebensowohl übergangen werden wie Schlegel's Meisterwerk, weil beide Bruchstück blieben.

Wieland und sein Nachfolger Eschenburg.

Christoph Martin Wieland wurde geboren am 5. September 1733 im Gebiete der schwäbischen Reichsstadt Biberach. Seine schriftstellerische Thätigkeit begann früh: von dem Neunzehnjährigen waren schon fünf verschiedene Schriften gedruckt, die ihm alsbald Namen und Ruf erwarben; er verweilte nun acht Jahre in der Schweiz, im Kreise von Bodmer und Breitinger, den streitbaren Gegnern französischen Geschmacks — hier wurde ihm Shakspere bekannt. 1760 kehrte Wieland zurück nach Biberach, wo er zum Senator gewählt war. Schon im Jahre 1686 hatten sich achtzehn evangelische und katholische Bürger von Biberach als Gesellschaft mit festen Satzungen vereinigt, welche zu bestimmten Zeiten Schauspiele darstellen wollte; daraus gingen hervor (1725) „die evangelische bürgerliche“ und „die katholische bürgerliche Komedianten-Gesellschaft“, aber beide blieben in gutem Einvernehmen, sich gegenseitig unterstützend. Das Direktorium der Evangelischen Komedianten-Gesellschaft wurde nun vom Magistrat dem jungen Senator Wieland übertragen; dieser betrieb mit Eifer sein neues Amt und, um Außergewöhnliches zu bringen, übersetzte er den „Sturm“ von Shakspere; das Stück erhielt lauten Beifall des vollen Hauses, auch bei zweimaliger Wiederholung. Der Reichsstadt Biberach gebührt somit das Verdienst,

zuerst in Deutschland den wirklichen Shakspere dargestellt zu haben; allein Biberach war weltentlegen und Shakspere kaum bekannt, darum konnte die Thatsache nicht in's Weite wirken. Zu dem veranlaßten erhebliche Schulden der Komödianten-Gesellschaft Wieland, das Direktorium schon gegen Ende des Jahres 1761 niederzulegen; aber der Erfolg beim „Sturm" spornte Lust und Fleiß zu ferneren Übersetzungen[1]). So erschienen denn:

1. Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Mit Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. allergn. Privileg. — Zürich, bei Orell, Geßner und Comp 1762—1766. 8 Bde.

Band I brachte, ohne weitere Einleitung: „Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespeare." Daran schloß sich die Übersetzung des Sommernachtstraums („Ein St. Johannis Nachts-Traum") in Versen. Meist fehlt der Reim, welcher im Original doch hier fast vorherrscht. Beim Zwiegespräch zwischen Puck und den Elfen (II. 1) sah sich Wieland genöthigt, „einige ekelhafte Ausdrücke aus diesem Gemälde in Ostadens Geschmack wegzulassen. Ein Dichter, der nur für Zuhörer arbeitete, hat sich im sechszehnten Jahrhundert Freiheiten erlauben können, die sein Uebersetzer, der im achtzehnten für Leser arbeitet, nicht nehmen darf." Akt V bringt den Blankvers wiederholt durch Prosa ersetzt; die Rüpelkomödie schließt sich an in Alexandrinern.[2]) Der Schluß (V. 2) ist fortgelassen, Wieland bemerkt: „Hier folget im Original noch ein kleiner Feen-Auftritt, wo Puck zuerst mit einem Besen erscheint, um das Haus zuvor auszukehren, Oberon und Titania aber mit ihrem Gefolge dasselbe durchtanzen und durch einen Gesang einsegnen. Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertissements vertritt, in kleine gereimte Verse zu übersezen; in Prosa aber, oder in einer andern Versart als in kleinen Jamben und Trochaeen, würde sie das tändelnde und Feen-mäßige gänzlich verloren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht."

---

[1]) Christoph Martin Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz. Von Prof. Dr. L. F. Ofterdinger. Heilbronn. Gebr. Henninger. 1877.
Geschichte des Theaters in Biberach von 1686 an bis auf die Gegenwart. Von Dr. L. F. Ofterdinger. (In den Württembergischen Vierteljahrsheften vom Jahre 1883. (Stuttgart, Heft 1—3.)

[2]) So hat sie Schlegel mit geringen Aenderungen von Wieland entlehnt, desgleichen die Namen der Rüpel. (Vergl. Schlegel, Bd. 1, Vorrede.)

Wieland hat hier seinen Grundsatz als Übersetzer dargelegt: er ließ eben fort, was ihm zu stark schien für den Geschmack seiner Zeit, oder was er sich außer Stande fühlte wiederzugeben.

Band I enthielt noch: „Das Leben und der Tod des Königs Lear." Die folgenden sieben Bände brachten 20 Stücke, sämtlich in Prosa, der letzte außerdem: „Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Wilhelm Shakespear." Es fehlen — von den Historien: K. Heinrich V.; K. Heinrich VI., Th. 1. 2. 3; K. Richard III.; K. Heinrich VIII.; von den Komödien: Zähmung der Widerspenstigen; Die lustigen Weiber von Windsor; Verlorne Liebesmühe; Ende gut, Alles gut; Troilus und Cressida; von den Tragödien: Coriolan; Cymbelyne; Titus Andronicus.[1])

Der Hamlet-Monolog lautet wie folgt:[2])

„Seyn oder nicht seyn — Das ist die Frage — Ob es einem edeln Geist anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glücks gedultig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen? Was ist sterben? — Schlafen — das ist alles — und durch einen guten Schlaf sich auf immer vom Kopfweh und allen andern Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu entledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die man einem andächtiglich zubeten sollte. — Sterben — Schlafen — Doch vielleicht ist es was mehr — wie wenn es träumen wäre? — Da stekt der Haken — Was nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stuzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupen-Schläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Qual verschmähter Liebe, die Schicanen der Justiz, den Uebermuth der Großen, ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füßen stoßen lassen, wenn ihm frey stühnde, mit einem armen kleinen Federmesser sich Ruhe zu ver-

[1]) Die Biberacher Bühne brachte, in Wieland's Übersetzung, noch folgende Stücke: 1771 Macbeth 3mal; 1773 Hamlet 4mal (dargestellt von Schülern und Schülerinnen); 1774 Hamlet 4mal, Othello 3mal, Romeo und Julie 3mal; 1775 Wie es euch gefällt 3mal; 1782 Die beiden Veroneser 3mal; 1783 Macbeth 4mal; 1786 Othello 4mal; 1797 König Lear 3mal.

[2]) Bd. VIII, S. 106.

schaffen? Welcher Taglöhner würde unter Aechzen und Schwitzen ein mühseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurück gekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freywillig in andre zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervet ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt." —[1])

Im Deutschen Merkur[2]) schrieb Wieland sechs Jahre später: „Niemand kennt die Mängel dieser Uebersetzung besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben, und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das, was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte[3]), blos Gerechtigkeit widerfahren ließ. Angenehm ist es mir, daß ich dem Publico zu einer neuen und sorgfältig verbesserten, vermuthlich auch vollständigen Ausgabe dieser Uebersetzung Hoffnung machen kann, an welcher die Herren Orell, Geßner, Fueßli und Comp. wirklich arbeiten lassen. Da ich diese Verleger ersuchen mußte, die Verbesserung (welcher ich aus Mangel der dazu erforderlichen Muße mich nicht selbst unterziehen konnte) einem andern dazu geschickten Gelehrten aufzutragen, so wünsche ich um so mehr (und gewiß wünscht es jeder Freund der Litteratur mit mir), daß Shakespears guter Genius über dieser Arbeit wachen möge. Der Verbesserer wird nur zu manchen Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht genug ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu poliren oder zu ergänzen finden."

Zwei Jahre später erschien das angekündigte Werk:

William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig. Zürich, bei Orell, Geßner, Fueßli und Compagnie. Bd. I—XII.

[1]) Dingelstedt „Studien und Kopien nach Shakspeare. Pesth, Wien und Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition. 1858." S. 6) sagt: „Wieland's Uebersetzung gleicht im Lichte heutiger Kunstfertigkeit betrachtet, dem Spiele der Kinder, welche ein Bild am Fenster durchzeichnen; ihre Hand ist unsicher, fährt alle Augenblick neben hinaus, und wo sie die Umrisse des Originals nicht erkennen, ergänzen sie auf eigene Faust."

[2]) Bd. III. S. 187. August 1773.

[3]) 15. Stück. 19. Junius 1767.

1775—1777. — Bd. VIII, „welcher sieben diesem Dichter beygelegte dramatische Stücke, theils ganz, theils im Auszuge enthält“, 1782.

Eschenburg sagt im Vorbericht: „Von allen Veränderungen, die ich in der älteren Uebersetzung gemacht habe, eine umständliche Rechenschaft zu geben, würde eine für den Leser und mich ermüdende und wenig nützliche Arbeit gewesen sein. Es kam darauf an, dem englischen Dichter, insoweit es sich thun läßt, eine deutsche Kleidung zu geben; ist ihm dieselbe schicklich und anpassend, so kann es dem Publico gleichgültig sein, von welcher Hand ihm jedes einzelne Stück dieser Kleidung angelegt ist; und wer dennoch die Neugierde hat, dem liegen, zur Befriedigung derselben, beide Ausgaben zur Hand. Da die Anlage einmal gemacht war, den ganzen Shakespeare zu übersetzen, und nicht blos eine Auswahl seiner besten und übersetzlichsten Stellen zu liefern, so mußte, wie gesagt, auch die Ausfüllung der gelassenen Lücken mein Augenmerk werden. Was sich also nur immer in unsere Sprache übertragen ließ, ist nun da; was noch weggeblieben ist, sind nur wenige einzelne Stellen, nur solche, die durchaus nicht anders, als Englisch, konnten ausgedrückt werden, mit denen dem Leser niemals ein ihm noch fremder charakteristischer Zug des Dichters vorenthalten wird, und die ich noch dazu meistentheils in den Anmerkungen angeführt habe. Wer die großen Schwierigkeiten dieser Unternehmung nur einigermaßen kennt, der wird keine untadelhafte und fehlerfreie Vollendung derselben von mir erwarten, sondern zufrieden sein, wenn ich diese Uebersetzung, nachdem Herr Wieland schon so viel vorgearbeitet hatte, ihrer möglichen Vollkommenheit um einige Stufen näher gebracht habe. Nur dahin ging meine Absicht; und, um dieselbe zu erreichen, habe ich nicht blos auf die Richtigkeit der Uebersetzung, sondern auch darauf gesehen, das eigenthümliche Gepräge des großen Originals aufs möglichste beizubehalten. Und hierbei erkenne ich mit dem größten Danke die freundschaftliche Hülfe des ersten und größten Kenners der englischen Sprache unter den Deutschen, des Herrn Professors Ebert, mit dem ich jedes Stück, ehe ich es zum Druck überschickte, noch einmal wörtlich durchgegangen bin. Ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespear nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Sylbenmaßes; denn die meisten Scenen seiner Schauspiele sind in Versen. Den einzigen Sommernachtstraum hat Herr Wieland mit vielem Glücke metrisch übersetzt; und ebenso werde ich in der Folge das Trauerspiel, Richard III., liefern, welches ich schon beinahe vollendet hatte, ehe ich noch diese

Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters übernahm. Allein, das Mühsame einer solchen Uebersetzung ungerechnet, so wird auch schwerlich der größere Verlust des Eigenthümlichen und Wörtlichen durch die Beibehaltung der äußeren Form hinreichend ersetzt." Hierbei ist zu bemerken, daß, außer den mannigfachen eingestreuten Liederversen oder Gedichten, den Prologen und Epilogen, auch die Maskenspiele im Sturm (IV, 1) und in Cymbeline (V, 4), die Reden der Schauspieler sowie das Schauspiel im Hamlet, die Hexenscene in Macbeth metrisch übersetzt wurden. Der Hamlet-Monolog lautet jetzt:

„Seyn, oder nicht seyn? Das ist die Frage! Ob es edelmüthiger ist, sich den Schleudern und Pfeilen des zürnenden Schicksals bloß zu stellen, oder gegen ein ganzes Meer von Unruhen die Waffen zu ergreifen, ihnen Widerstand zu thun, und sie so zu endigen? Sterben — schlafen — nichts weiter? -- und, durch einen Schlummer der Herzensangst, der tausendfachen Qualen der Natur los werden, die des Fleisches Erbtheil sind — das ist eine Vollendung, der brünstigsten Wünsche werth! Sterben — schlafen — Schlafen? vielleicht auch träumen. — Ja, daran stößt sich's! Denn was in jenem Schlafe des Todes, wenn wir dieses sterblichen Getümmels entledigt sind, für Träume kommen können, das verdient Erwägung! Das ist die Rücksicht, die den Leiden ein so langes Leben schafft! — Denn wer ertrüge sonst die Geißel und die Schmähungen der Welt, des Unterdrückers Unrecht, des Stolzen Schmach, die Qual verschmähter Liebe, die Zögerungen der Gesetze, den Uebermuth der Großen, und die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, wenn er sich mit einem bloßen Dolche in Freiheit setzen könnte? Wer würde Bürden tragen, und unter der Last eines mühseligen Lebens schwitzen und ächzen, wenn nicht die Furcht vor etwas nach dem Tode, vor dem unbekannten Lande, aus dessen Bezirk kein Reisender zurückkehrt, unsern Entschluß wankend machte, und uns riethe, lieber die Uebel zu dulden, die wir kennen, als zu andern hinzufliehen, die uns noch unbekannt sind? Und so macht das Gewissen uns alle feigherzig; so verbleicht die frische Farbe der Entschlossenheit durch den blassen Anstrich der Ueberlegung, und große wichtige Unternehmungen werden durch diese Rücksicht in ihrem Laufe gehemmt und verlieren den Namen einer That!"

Jedem Stücke ist ein „Kritischer Anhang" beigegeben.

Bei der ferneren, ganz umgearbeiteten Ausgabe (Zürich 1798 bis

1806) blieb Band XIII fort. Derselbe hatte die vier zweifelhaften Stücke enthalten, welche zu Shakspere's Lebzeiten unter seinem Namen im Druck erschienen: Perikles — Ein Trauerspiel in Yorkshire — Der Londonsche Verschwender — Sir John Oldcastle (im Auszuge); ferner die drei anderen, welche bei Shakspere's Leben mit den Anfangsbuchstaben seines Namens veröffentlicht wurden: Lokrin — Lord Thomas Cromvell — Die Puritanerin (alle drei im Auszuge).

Wieland-Eschenburg's Arbeit wurde außer von Schlegel so ziemlich von allen späteren Übersetzern benutzt. Sie fand auch Anerkennung, als vor hundert Jahren Shakspere zuerst auf der deutschen Bühne festen Fuß faßte, und hier erhielt sie sich noch bis in die ersten Jahrzehnte des laufenden Jahrhunderts.

Die 12 Bände der Eschenburgschen Übersetzung waren kaum im Druck erschienen, als auch schon ein Nachdruck sich ankündigte. Dessen wohlklingenden allgemeinen Titel:

„Sammlung der Poetischen und Prosaischen Schriften ausländischer schöner Geister“

erklärt der Umstand, daß in Mannheim „eine Gesellschaft verschiedener Gelehrten“ die bezeichnete Sammlung herauszugeben angefangen und dafür — ein kaiserliches Privilegium erworben hatte. Die Gesellschaft machte den Anfang mit den in guten Übersetzungen vorhandenen Schriften, später sollten auch alle noch nicht übersetzten vortrefflichen Schriften in deutscher Sprache geliefert und für letztere ein anständiges Honorar gezahlt werden, während man die ersten einfach als Gemeingut ansah. Eschenburg erhielt die Mitteilung dieser Raubwirtschaft „im Namen der Gesellschaft“ durch ein Schreiben des Markgräfl. Brandenb. Hofrats Beeke aus Mannheim vom 10. Februar 1778; darin wurde die Billigung der „guten und nützlichen Sache“ vorausgesetzt, mit dem Hinzufügen, daß man schon beschäftigt sei, seine Übersetzung zu berichtigen und zu verbessern, daß aber Erinnerungen und Emendationen, die er etwa selbst zu machen hätte, unter seinem Namen eingerückt werden sollten; auch ersuchte man ihn um die (zu honorirende) Übersetzung eines andern noch nicht übersetzten Werkes. Eschenburg konnte das Ansinnen nur mit Unwillen ablehnen, er bezeichnete jede Beteiligung seinerseits als heimtückische Treulosigkeit gegen seine, durch das Unternehmen benachteiligten Verleger. Beeke antwortete ihm (30. März 1778) daß auf sein Schreiben diese neue Auflage gewiß unterblieben, wenn die Sache nicht schon zu weit gediehen wäre; allein der erste Teil sei

bereits fertig, der zweite fast zu Ende gedruckt.[1]) So erschien denn der Nachdruck unter dem Titel:

(3.) Willhelm Shakespears Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Kollegio Karolino in Braunschweig. Neue verbesserte Auflage. Mit Allerhöchstem kaiserlichem Privilegio und hoher obrigkeitlicher Erlaubniß. Straßburg bei Franz Levrault, der königlichen Intendanz und bischöfl. Universit. Buchdr. (20 Bde. 1778. 1779 Bd. 21 und 22. 1783.)

Von Band IV an bleibt Eschenburg's Name auf dem Titel fort; von Bd. VIII an wird wechselnd Straßburg, Mannheim, oder Mannheim und Straßburg als Ort des Erscheinens genannt. Die Durchsicht hatte Gabriel Eckert, „der Churfürstlichen Herren Edelknaben in Mannheim Professor," übernommen. Dieser rühmte sich in der Vorrede, daß die Zahl seiner Verbesserungen über Tausend betrage, worunter wenigstens achthundert von Wichtigkeit wären. Größtenteils lagen aber den Eckert'schen Änderungen abweichende Lesarten zu Grunde, viele andre derselben waren schief oder verkehrt oder auch kleinlich; indeß muß Eschenburg selbst einräumen, daß die Anzahl der wirklichen Verbesserungen „nicht viel über zweihundert" betragen werde.[2]) Bei einer zweiten Auflage (Mannheim 1780—1788) hieß es: „Herausgegeben von Gabriel Eckert."

Schlegel und die Versuche seiner Fortsetzer.

August Wilhelm Schlegel (geb. 1767) hatte sich schon als Göttinger Student, im Verein mit G. A. Bürger, an der Übersetzung des Sommernachtstraums in Versen versucht. Etwa zehn Jahre später wurde die Handschrift von neuem durchgesehen und umgestaltet, daneben auch Romeo und Julie in Angriff genommen, und allmählich reifte der Plan, das Übersetzungswerk, stets im treuen Anschluß an die Urschrift weiter zu erstrecken. Nun erfolgte die Veröffentlichung:

(4.) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Berlin bei Joh. Friedr. Unger. Bd. I—VIII 1797—1801. Bd. IX, Erste Abtheilung, 1810. Zweite Abtheilung. Fortsetzung der Verdeutschung von A. W. v. Schlegel. Berlin bei G. Reimer. 1830.

Durch Bd. IX, Abt. 2. (König Heinrich VIII. in der Über-

[1]) Eschenburg, Bd. XIII. Anhang, S. 461. ff.

[2]) A. a. O. S. 474.

setzung des Grafen Wolf Baudissin, geb. 1789, ohne Nennung seines Namens) war die Reihe der 10 Königsschauspiele zum Abschluß gebracht Außerdem enthielten die Bände folgende Stücke: Sommernachtstraum, Romeo und Julie, Sturm, Julius Cäsar, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Hamlet, Kaufmann von Venedig. Von Unger war das Werk in den G Reimer'schen Verlag übergegangen. Alle Bände wurden einzeln neu aufgelegt.

Hier tritt den Deutschen zum erstenmal der wirkliche Shakspere entgegen, nach Geist und Form; denen, die das Englische nicht verstanden, wird es jetzt augenscheinlich, wieviel durch die Prosa-Übersetzung verloren gegangen war. Schlegel übersetzte nicht mit ängstlicher Strenge Vers um Vers, er legte keinen Wert darauf — was Jean Paul an Voß rühmt — „den einsilbigen Britten in einen einsilbigen Deutschen zu verwandeln"; wo Knappheit der englischen Sprache die eben so knappe Übertragung ohne Zwang nicht gestattete, da gab er wohl einen Vers oder einen halben zu, oder es wurde eine unwesentliche Stelle ausnahmsweise fortgelassen. Bedenklicher erscheint die Anwendung des Alexandriners in längeren gereimten Stellen, zumal dessen Beseitigung wie andre Beispiele darthun, ihm nicht schwer fallen konnte.[1]) Allein Schlegel hatte bloß 17 Stücke übersetzt, und nach den ersten acht Bänden war eine langjährige Pause eingetreten; so fehlten 19 Stücke, unter ihnen die drei großen Trauerspiele: Lear, Othello, Macbeth. Das reizte zur Fortführung des Angefangenen; aber nur metrische Übersetzungen wagten sich jetzt noch hervor. Als erstes Werk dieser Artist zu nennen:

(5.) Shakspeare's von Schlegel noch unübersetzte dramatische Werke, übersetzt von mehreren Verfassern. Berlin, 1809—1810, bei Julius Eduard Hitzig. Bd. I, II und III, Erste Hälfte.

Die Verfasser waren: G. W. Keßler (Cymbeline—Ende gut, alles gut — Viel Lärmens um Nichts);[2]) L. Krause (Ein Wintermärchen); H. K. Dippold (Die lustigen Weiber von Windsor).

---

[1]) Über dies Alles, wie über Schlegel's Werden und Wachsen als Übersetzer verbreitet sich ebenso eingehend als anziehend: „Die Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare von Michael Bernays. Leipzig, S. Hirzel. 1872." Hier auch (im Anhang) der Briefwechsel zwischen Schlegel und Eschenburg aus den Jahren 1797/98. Schlegel übersendet die ersten Bände seiner Übersetzung, Eschenburg erwidert dies mit den ersten Bänden seiner neuen Ausgabe; ein bittres Gefühl über den Wettbewerb klingt bei ihm durch.

[2]) Keßler hatte auch eine Übersetzung von Richard III. beendigt. Die Veröffentlichung unterblieb, als das Stück von Schlegel erschienen war.

Eine zweite Fortsetzung bleibt später unter Nr. 9 zu erwähnen.

Eine dritte ist:

(6.) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann. Berlin und Stettin. Nicolai'sche Buchhandlung. 4 Theile 1830 bis 1836.

Im Ganzen 10 Stücke: Lear — Macbeth — Othello — Cymbeline — Die beiden Veroneser — Verlorne Liebesmüh — Ende gut, Alles gut, oder: Gewonnene Liebesmüh — Die Irrungen. Der frühe Tod des Übersetzers endete das Unternehmen.[1])

Hierher möchte auch gehören:

(7.) Shakspere'sche Dramen. Ueberſetzt von C. Heinichen, Rittmeister im Königl. Preuß. 7. Husarenregiment. Bonn. Adolph Marcus 1858—1861. 5 Hefte.

Jedes Heft enthält ein Stück: Cymbeline — Coriolanus — Wintermärchen — Antonius und Cleopatra — Macbeth. Der Verfasser blieb im Felde als Dragoner-Major 1866.

Nach all diesen unabgeschlossenen Anfängen ist noch zu erwähnen die erste vollständige Gesamtausgabe, veranstaltet durch Eduard von Bauernfeld:

(8.) William Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke und Gedichte. Ueberſetzt im Metrum des Originals. 37 Bdchn. Wien, Druck und Verlag von J. P. Sollinger. 1825. In einem Band 1826.

Leider ist das Buch wieder stark mit Nachdruck behaftet. Zunächst erscheinen die 17 von Schlegel übersetzten Stücke, sogar ein 18. wird ihm hier zugeschrieben, Cymbeline, während doch dieser in der Übersetzung von Abraham Voß sich vorstellt. Sodann ist Heinrich Voß dreimal vertreten, G. W. Keßler zweimal, L. Krause und Dippold jeder einmal,[2]) ebenso L. Tieck einmal, und zwar mit dem Perikles (den er in Band I seines Altenglischen Theaters — Berlin, Realschulbuchhandlung, 1811, brachte). Hiernach bleibt noch ein Rest von 11 Stücken; nur diese sind neu übersetzt, und sie verteilen sich wie folgt:

---

[1]) Dingelstedt nennt diese Übersetzung „ein Lichtbild“ das jede Warze und Sommersprosse, den zufälligen Ausdruck des Gesichts, alle Lücken und Launen der Urschrift mit ängstlicher Treue zurückgiebt. Studien ꝛc., S. 7.

[2]) Bezüglich dieser Drei vergl. oben Nr. 5, bezüglich der Brüder Voß nachstehend Nr. 9 und 10.

Eduard von Bauernfeld übernahm 4, Joseph Fick 2, Ferdinand Mayrhofer 2, Franz von Hermannsthal 2 und Carl Spina 1. Die vermischten Gedichte wurden übersetzt durch Eduard von Bauernfeld und Andreas Schumacher, die Sonette durch den Letzteren. Außerdem schlossen sich an: Shakespeares Leben, nach Augustin Skotlowe von A. Wagner; kritische Erläuterungen über die sämtlichen dramatischen Werke — beziehungsweise von Franz Horn, H. Voß, Benda, Schlegel, Eschenburg, Eduard Gans; endlich Anmerkungen zu allen Schauspielen.

Eine zweite Auflage erschien 1828—1830 in 43 Bdn. Taschenformat.

Johann Heinrich Voß und Söhne.

Heinrich Voß der jüngere (geb. 1779) war im Jahre 1804 nach Weimar gekommen, hier hatte er für Schiller den Othello und demnächst in Goethe's Auftrag den Lear übersetzt.[1]) Mit seinem Bruder Abraham (geb. 1785, gest. als Direktor des Gymnasiums zu Kreuznach 1847) gab er dann heraus:

(9.) Schauspiele von William Shakspeare, übersetzt von Heinrich Voß und Abraham Voß. Tübingen, Cotta, 1810—1815. 3 Thle.

Die Teile enthalten 7 Stücke: Macbeth — Wintermärchen — Die lustigen Weiber von Windsor — Die Irrungen (von H. V.) — Cymbeline — Coriolan — Antonius und Cleopatra (von A. V.) In der Vorrede zu T. I. heißt es: „daß wir keins der von Schlegel, diesem vollendeten Shakspeare-übersetzer, gelieferten Stücke anrühren werden, sei denen versichert, die den Titel unserer Sammlung mißverstehn sollten." Die Vorrede zu T. III nennt acht weitere Stücke als druckfertig. Nimmt man dazu den Othello, dann blieben von den durch Schlegel nicht übersetzten Stücken nur noch nachzubringen: K. Heinrich VIII, Troilus und Cressida, Titus Andronicus.

Indessen war es Heinrich Voß gelungen, den Vater Johann Heinrich für die Sache zu gewinnen. Dieser sollte anfangs bloß einige Stücke übernehmen, bald aber ward ihm die Arbeit so anziehend, daß er nun mit den Söhnen gleichen Schritt halten wollte.[2]) So nahm man den ganzen Shakspere in Angriff, und es erschienen:

[1]) Briefe von H. Voß, herausg. von A. Voß, Heidelberg, Winter, 1833—1838 3 Thle. II, 42. — Othello und Lear von H. Voß erschienen, gesondert, in Jena bei Frommann, 1806.

[2]) Briefe von H. Voß, III, 30.

(10.) Shakspeare's Schauspiele von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß. Mit Erläuterungen. 1818—1829. 9 Bde. Bd. I—III. Leipzig, F. A. Brockhaus. Bd. IV—IX Stuttgart, J. B. Metzler.

Hier sind 13 Stücke von Johann Heinrich Voß (darunter 11, die Schlegel auch übersetzt hatte); 14 von Heinrich Voß; 9 von Abraham Voß. Schlegel's Sprache erachteten sie für nervlos und „geleckt" (um den Ausdruck des Malers zu gebrauchen), deshalb Shakspere's kräftigem Wortlaut nicht entsprechend; diesen wollten sie treu wiedergeben[1]). Jean Paul schreibt an Heinrich Voß (Baireuth 30. 8. 1818): „An Deines Vaters Übersetzung hab' ich die alte Gediegenheit bewundert, die Silber in das kleinere Gold für den engeren Raum umsetzt. Nur müssen bei seinem Grundsatze, daß Text und Übersetzung sich mathematisch decken sollen, Härten vorkommen, zumal bei Shakspearischer Knospenhärte statt der Blätterweiche. Herrlich benutzt und bereichert er die Sprache, wie z. B. mit Gedunst, Gelump, unlaß, die Strenge —; auch niedersächsisch wie pampen. Ich freue mich unendlich auf das Fortfahren. — Das anglisirende Nachsetzen des regierten Worts störte mich oft sehr, im Versmaße weniger, weil dieses die größere Wichtigkeit, die man dadurch auf etwas legt, erlaubt. Aus so kleinen Nachforderungen kannst Du ersehen, welche große Vorforderungen ihr beide erfüllt habt, wenigstens für mich." Heinrich Voß antwortet (Heidelberg, September 1818): „Im Ganzen sind wir einverstanden über Wortstellung; Du hast mündlich solche Schlegel-Perioden mitverdammt, wo zierlich und langweilig endlich das Verbum eintritt, und wir wenigstens am Schluß erfahren, wovon die Rede ist. Nur kann man auf der Gegenseite zu weit gehen, und das geschah an den von Dir bemerkten Stellen, bei meinem Vater aus zu großer Consequenz, bei mir aus Unbeholfenheit. Unser Verkehrtes liegt nicht in Regel und Grundsatz, sondern in der Anwendung an einzelnen Stellen. Unsre Fehler können gewöhnlich durch Umstellung und Glättung getilgt werden; die Schlegel'schen nur durch Umschmelzung. Was Schlegel über Sprache und Wortstellung kritisiren mag, kümmert mich nicht (seine Stärke und Größe steckt anderswo); er will eben in der Poesie das Nervlose, wie seine mühsam hervorgedrückten und dann zierlich geleckten Poesien beweisen."

Der Hamlet-Monolog (von Joh. Heinr. Voß) lautet:

„Sein, oder Nichtsein, die, die Frage gilts! —

[1]) Schiller war der entgegengesetzten Ansicht. Er schrieb an Goethe (22. 10.

Ob es sei edler für den Geist, erdulden
Geschoß' und Schleudern des mutvollen Glücks;
Ob rasch bewaffnet gegen Sturm der Drangsal
Anringen, und vollenden. — Der Tod — ein Schlaf!
Nichts weiter! — und, durch Schlaf, und Endigung
Der Herzensangst, der tausend Plagen, die
Dem Fleisch verhängt sind: — o ein Ruheziel,
Der Andachtswünsche werth! — Der Tod — ein Schlaf!
Ein Schlaf! — vielleicht mit Träumen! — Ja, da liegts!
Denn was im Todesschlaf uns träumen kann,
Wann weggeschnellt wir diesen Staubtumult,
Macht wohl uns stutzig; das ist der Bedacht,
Der so dem Elend längt die Lebensfrist.
Denn wer ertrüg' hier Streich und Hohn der Welt,
Des Drängers Unfug, Trotz des stolzen Manns,
Verschmähter Liebe Qual, des Rechts Verzug,
Der Aemter Hochmuth, und Mißhandlungen,
Die stillem Werth der Unwerth bieten darf;
Wenn er sich selbst versezen könnt' in Ruh,
Mit bloßem Pfrim? Wer trüge Last hinfort?
Wer stöhnt' und schwizt' in hartem Lebensjoch?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land, aus deß Bezirk
Kein Wandrer umkehrt — irr macht den Entschluß,
Und heißt vielmehr ausstehn die Leiden hier,
Als fliehn zu andern, die uns unbekannt!
So macht Gewissen feig' uns allzumal;
So wird beherzter Kühnheit edle Röth'
Entfärbt znr Krankenbläße des Gedankens;
Und Unternehmung voll Gewicht und Mark,
Durch solche Rücksicht quer gewandt im Lauf,
Verliert den Namen Handlung."

Die Anzahl der vorherrschend männlichen Versschlüsse übertrifft

---

1799): „Ich habe in den neuen Band von Schlegel's Shakespeare hineingesehen und mir däucht, daß er sich viel härter und steifer liest als die ersten Bände. Wenn Sie es auch so finden, so wär's doch gut, ihm etwas mehr Fleiß zu empfehlen.

hier noch die Urschrift[1]). — Der Ladenpreis für 9 Bde. war 27 Thlr. — Der Antiquarpreis ist jetzt 6—9 Mk.

Schlegel's Übersetzung, zum Abschluß gebracht.

Die ersten acht Bände des Schlegel'schen Shakspere waren in Schaffenslust und Schaffenskraft rasch nach einander geschrieben und gedruckt, da kam das Werk in's Stocken (1801) durch eine Streitigkeit mit dem Verleger Unger. Dieser hatte den ersten Teil, ohne Schlegel's Vorwissen, neu gedruckt, über das nachzuzahlende Honorar gingen die Ansichten auseinander, und es kam zum Prozeß[2]). Erst nach langer Pause wurde Richard III. in vier Wochen übersetzt, Heinrich VIII. begonnen (Frühling 1809), desgleichen Macbeth, und noch 1811 sprach Schlegel die Absicht aus, seine Arbeit zu vollenden; 1819 aber erklärte er, daß der Gedanke einer Fortsetzung für immer aufgegeben sei.[3])

Da übernahm es denn Ludwig Tieck, mit Schlegel's Zustimmung den Abschluß herbeizuführen; er erklärte (1825), weil dies lange schon sein Vorsatz gewesen, so lägen Macbeth, Lear, Liebes-Leid und Lust bereits fertig bis zur letzten Überarbeitung, andere Stücke seien mehr oder minder weit vorgerückt; zugleich wurde schleunige Beendigung des Ganzen versprochen. Später (1830) ward die Heranziehung jüngerer Freunde zu der Arbeit verkündigt, doch wollte Tieck selbst den Macbeth, Liebes-Leid und Lust, die lustigen Weiber beisteuern; schließlich war er, als Übersetzer eines Stückes, ganz ausgeschieden. Es erschienen:

(11.) Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. von Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck, Berlin. G. Reimer. 9 Thle. Th. I. II. IV. 1826. Th. III. V.—IX. 1830—33.

---

[1]) Dingelstedt (Studien rc. S. 6) nennt die Vossische Shakespeare-Übersetzung einen Holzschnitt, pedantisch hart und steif bis zur Ungenießbarkeit, aber dann und wann unübertrefflich scharf und tief."

[2]) Brief Schlegel's an seine Frau vom 18. April 1801. „Caroline. Leipzig, Hirzel. 1871."

[3]) Sh.'s dram. Werke, übers. v. Schlegel u. Tieck, durchges. v. Michael Bernays. Bd. XII. S. 408 ff. Im Schlegel'schen Nachlaß wurden die Bruchstücke von „Heinrich VIII." vergebens gesucht, doch fand sich der Anfang des „Macbeth, nebst dem Kehrreim des Hexengesanges:

Mischt, ihr alle! mischt am Schwalle!
Feuer, brenn', und Kessel, walle!

Schlegel's sämmtl. Werke, herausgeg. v. E. Böcking IV, 271. Bürger hatte übersetzt

Lodre, brodle, daß sich's modle,
Lodre Lohe, Kessel, brodle!

Jeder Teil enthielt vier Stücke; mit den Königsdramen wurde begonnen, sie folgten in den ersten beiden Teilen nach der Zeit bis zum Schluß von K. Heinrich VI. Nun fehlten noch Richard III. und Heinrich VIII.; allein den letztern hatte Schlegel nur angefangen — daher die vierjährige Pause. Bei der endlichen Weiterführung wurde Heinrich VIII. eingefügt in der Übersetzung des Grafen Wolf Baudissin[1]); daran schlossen sich zunächst wieder die weitern durch Schlegel übersetzten Stücke. Von den noch verbleibenden 18 übernahm Baudissin 12, Tieck's Tochter Dorothea 6. Tieck hatte nun die eigene Arbeit beschränkt — auf seinen Rat bei der gemeinsamen Durchsicht, auf Anmerkungen zu allen Stücken und auf mancherlei Änderungen in den Schlegel'schen Übersetzungen. Er erklärte, eingesehen zu haben, daß seine Absicht, das Werk selbst fortzuführen, mit seiner Zeit sich nicht vereinigen lasse. Baudissin's Name wurde erst im Nachwort genannt, Dorothea Tieck als „ein andrer Übersetzer, der sich nicht nennen will" bezeichnet. Unrichtig heißt es also auf dem Titel der späteren Auflagen: „übersetzt von Schlegel und Tieck."

Schlegel war weder mit den Änderungen in seinen Stücken, noch mit den Anmerkungen zu denselben einverstanden. In einem Schreiben an den Verleger Reimer (Bonn, December 1838 und Januar 1839) sagt er[2]): „In meine Übersetzung hineincorrigiren das darf Niemand ohne meine ausdrückliche Erlaubniß. Ein großer Dichter, ein geistreicher und liebenswürdiger Mann, mein alter Jugendfreund, kurz, Ludwig Tieck, hat sich diese Freiheit genommen. Wie es ausgefallen, mögen unparteiische Kenner prüfen." Über die Anmerkungen heißt es: „Mich dünkt, man durfte von einem Manne wie Tieck etwas weit Bedeutenderes erwarten. Ich finde das Allgemeine unbefriedigend und das Einzelne großentheils unzweckmäßig." Dann gegen den Schluß: „Tieck erklärt alle bisherigen Ausgaben Shakespeare's, die seit einem Jahrhundert erschienen sind, für schlecht, und sagt, es sei endlich an der Zeit, aus der Verderbniß den ächten Text wieder herzustellen. Ich wäre neugierig, diesen ächten Text zu sehen. Er behauptet mit Zuversicht, er verstehe die englische Sprache weit besser als alle jene gelehrten Engländer. Nun, wenn er dieses auf einem öffentlichen Kampfplatze, ich meine, durch eine englisch abgefaßte und in

[1]) Diese war schon 1818 erschienen.

[2]) Schlegel's sämmtl. Werke, VII 281 ff.

England gedruckte Schrift durchfechten kann, so wünsche ich ihm Glück dazu."[1]) Diesem Briefe sind beigefügt: „Anmerkungen zu Tieck's Anmerkungen zum deutschen Shakespeare und zu einigen Stellen des englischen Textes" (10 Seiten, nur König Johann und Richard II. betreffend). Schlegel verlangte, bei einer neuen Auflage: Fortlassung der Vorreden sowie der Anmerkungen zu seinen Stücken, Wiederherstellung seiner Lesarten statt der Tieck'schen Aenderungen, auf jedem einzelnen Titel seiner 17 Stücke den Zusatz: „übersetzt von A. W. von Schlegel, und bei den jetzt wiederholt von ihm geprüften (den ersten drei Königsdramen): „übersetzt und auf's neue durchgesehen." So geschah es bei der zweiten Auflage (1839—1840). Am 8. Dezember 1842 wünschte Schlegel von dem Verleger zu erfahren, ob dieser glaube, daß irgend einmal eine dritte Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare nötig werden könne, und nach dem Verhältnisse des bisherigen Absatzes in welchem Zeitpunkt etwa? Er fügte hinzu: „Das deutsche Publicum scheint für den Shakespeare in der That ein Danaiden-Faß zu sein, wo klares Wasser und Spüligt, gute und schlechte Übersetzungen gleichermaßen hindurchlaufen."[2]) Diese Bemerkung ist zutreffend; aber die Schlegel-Tieck'sche Arbeit wahrte ihren Werth und Rang —: es wurde seitdem noch manche neue Auflage notwendig.[3]) Unter diesen verdienen die nachstehenden besondere Erwähnung:

(12.) Shakespeare's dramatische Werke, nach der Uebersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Berlin J. Reimer. 1867—71. 12 Bde. Zweite Auflage 1876—77.

Bei den von Schlegel übersetzten Schauspielen kam es darauf an (wie das Vorwort bemerkt), „die einzelnen offenbaren Fehler, die er — aus Versehen, Unkenntniß, Mangel an Hülfsmitteln u. s. w. — häufig genug begangen, mit geschickter Hand auszumerzen." Bei den übrigen 19 Stücken machten sich neben ihren unbestrittenen Vorzügen auch eben so große Mängel geltend; hier waren deshalb manche ganz neu zu

---

[1]) Vergl. auch: „Die Tieck'sche Shaksperekritik, beleuchtet von N. Delius. Bonn. H. F. König. 1846."

[2]) Bernays, Entstehungsgeschichte &c. S 25. Anm.

[3]) Soweit mir ersichtlich, bis jetzt 12 Auflagen oder Ausgaben.

übersetzen, andere nicht nur zu verbessern, sondern stellenweis umzugestalten. So wurden 9 Stücke bearbeitet (von A. Schmidt und K. Elze), 10 Stücke neu übersetzt (von W. Hertzberg. G. Herwegh, F. A. Leo.)

(13) Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck, durchgesehen von Michael Bernays. Berlin. G. Reimer. 1871—73. 12 Bde.

Schlegel's ursprüngliche Fassung wurde hier mit philologisch prüfender Sorgfalt wieder hergestellt, gesäubert von allen Fehlern, die dem Abschreiber oder dem Setzer zur Last fielen. Dabei ist zu bemerken, daß Schlegel um Durchsicht der Druckbogen sich eben so wenig jemals gekümmert hatte als um Prüfung des gedruckten Stückes: natürliche Folge war: eine Menge von Auslassungen und sinnentstellenden Druckfehlern, die sich dann „als ewige Krankheit forterbten". Bernays erklärt: „Hier galt nur ein Gesetz: Erhaltung, unverletzte Erhaltung des Textes wie er durch den ersten Druck festgestellt ist. Der Herausgeber war zu keinerlei Änderung befugt, den einzigen Fall ausgenommen, daß er Schlegel durch Schlegel selbst verbessern konnte. Und dieser glückliche Fall ist wirklich eingetreten." Ihm standen nämlich die ursprünglichen Handschriften zu Gebot, welche aber nur von zwölfen der siebenzehn Stücke erhalten waren. Schlegel's letzte Durchsicht der ersten drei Königsdramen[1]) erwies sich nicht überall als stichhaltig: mehrfach wurde die alte Lesart wieder hergestellt. Bei den übrigen 19 Stücken fand nur in seltenen Fällen eine Änderung statt, wenn der Sinn allzusehr verdunkelt oder ganz verfehlt war.

Auch mit Bilderschmuck erschien die Übersetzung:

(14.) Shakespeare's dram. Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von Richard Gosche und Benno Tschischwitz. Erste illustrirte Ausgabe. (Mit ausdrücklicher Genehmigung des Herrn Georg Reimer in Berlin.) Berlin. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1874. 8. Bde.

Ein Leben Shakspere's, Einleitungen und Anmerkungen wurden hinzugefügt, die nicht durch Schlegel übersetzten Stücke verbessert.

Anderweitige Übersetzungen.

Da finden wir denn, schon vor mehr als fünfzig Jahren, ein seltsames Machwerk:

---

[1]) Brief an Reimer unter 11.

(15.) W. Shakspeare's sämmtliche Schauspiele, frey bearbeitet von Jos. Meyer. Wohlfeile Taschenausgabe mit Kupfern. 52 Bdchn. Gotha, Hennings. 1824—1833. (Der Verleger wechselt viermal.)

Strenggenommen gehört das Buch nicht hierher — als „freie Bearbeitung", in welcher die Meyer'sche Einbildung wunderliche Blasen treibt. Aber Meyer behandelt nur Band 1—11 und 14. Die anderen Stücke wurden unter Aufsicht von H. Döring übersetzt; von 13 an heißt es: „frei bearbeitet von Mehrern und herausgegeben von Meyer." Bd. 40—50 bringen „zweifelhafte Stücke"; 51 u. 52 Die Gedichte.

(16.) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von J. W. O. Benda. Leipzig, Göschen. 1825—26. 19 Bde.

Die erste Gesamtübersetzung, welche von einer Hand begonnen und beendet wurde. Der Übersetzer hatte zwanzig Jahre seiner Arbeit gewidmet; sie ward also angefangen, als Schlegel's Arbeit mit dem 8. Bande in's Stocken geraten war.

(17.) W. Shakspeare's sämmtliche Werke in Einem Bande. Im Verein mit Mehreren übersetzt und herausgegeben von Julius Koerner. Schneeberg, Druck und Verlag von Carl Schumann, Wien in der Carl Gerold'schen Buchhandlung, 1836.

Übersetzer sind G. N. Bärmann (12 Stücke); J. Koerner (11 St.); H. Döring (11 St.); Beauregard Pandin (C. F. v. Jariges — 2 St.) G. Regis (1 St.); K. Richter (Vermischte Gedichte) „Bruchstücke aus Shakespeare's Leben" fügte der Herausgeber hinzu.

(18). W. Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke in neuen Übersetzungen von A. Böttger (3), H. Döring (3), Alex. Fischer (5), L. Hilsenberg (1), W. Lampadius (2), Th. Mügge (3), Th. Oelckers (4), E. Ortlepp (3), L. Petz (3), K. Simrock (5), E. Susemihl (3), E. Thein (2). Leipzig, G. Wiegand. 1836. 37 Bdchn. 1838 — in Einem Bde.

Es erschienen verschiedene Ausgaben und Auflagen.

(19.) Shakespeare's dramatische Werke. Englisch-deutsche Prachtausgabe, mit 1000 Scenen und Vignetten von F. Groß. Die deutsche Uebersetzung von Alexander Fischer. 1. Bd. Lief. 1—11. Schmal gr. 4°. Stuttgart 1837. Pforzheim, Dennig, Finck u. Co., à Lief. 1½ gr.

So verzeichnet den Titel Chr. Gottl. Kayser's Allgemeines neues

Bücher-Lexikon, während das Werk dem „Allgemeinen Bücher-Lexikon von Heinsius" nicht bekannt ist. Im Buchhandel ist es vergriffen, antiquarisch kam mir nur vor Heft 1: „Der Kaufmann von Venedig", mit 27 Scenen und Vignetten in feinstem Holzstich. Pforzheim, Verlag von Dennig, Finck u. Co. 1843. 11 Bogen.[1]) Es ist die wirklich erste deutsche illustrirte Ausgabe.

(20.) W. Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ernst Ortlepp. Stuttgart. Scheible, Rieger und Sattler. 1838—39. 16 Bde. Neue durchaus verbesserte Aufl. 1842.

Die zweite vollständige Gesamtausgabe von einer und derselben Hand.

(21.) W. Shakspere's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moritz Rapp. Stuttgart, J. B. Metzler. 1843 bis 1847. 37 Bdchn. Zweite Ausgabe 1854.

Hier wird Shakspere nachgebessert. M. Rapp sagt: „Grelle Verstöße gegen das Costüm seiner Stücke dürfte der Übersetzer für einen deutschen Leser wohl zu mildern oder zu umgehen sich die Mühe geben." So spielen z. B. „die Irrungen" („Verwechslungsstück" genannt) zu Ragusa, im Costüm des Mittelalters, und dem entsprechend sind sämtliche Personen umgetauft. Die beiden Veroneser („Die Freunde von Oporto") spielen in Oporto, Lissabon und im Gebirge bei Badajoz. Alles trägt portugiesische Namen. In „Maß für Maß" („Vergeltungsrecht") steht „Albrecht, Erzherzog von Oestreich" an der Spitze des Personenverzeichnisses, Angelo wird zum „Fürst Leopold", Escalus zu „Ernst von Dietrichstein" u. s. w. Auch hat M. Rapp „versucht, die Shakspersche Scenerie von Grund aus zu verbessern, das heißt, ihn so in Scene zu setzen, als ob dem Dichter eine Maschinerie zu Gebote gestanden hätte, die alle heutige und künftige noch überbietet."

(22.) Shakespeare's Dramen in deutscher Übertragung von Dr. F. Jencken. Mainz. Eduard Janitsch. 1853—56. 6 Bdchn.

Darin ist enthalten: Hamlet, Julius Cäsar, Romeo und Julie,

[1]) Mutmaßlich dürfte vorstehend zu lesen sein statt: „1. Bd. Lief. 1—11, vielmehr; „1. Bd. Lief. 1. Bogen 1—11", und weiter: „à Bogen $1^1/_2$ gr." Ich nehme an, daß keine Fortsetzung erschienen.

Alexander Fischer (geb. um 1812), der Sohn eines Apothekers in Petersburg, verweilte Studirens halber in Leipzig, schriftstellerte, trug sich mit allen möglichen Plänen, übersetzte verschiedene Shakspere-Stücke, ohne eigentlich Englisch zu verstehen, kannte aber alle deutschen Übersetzungen, sowie Alles, was darüber geschrieben war. Er hatte einen „kleinen Sparren" und erschoß sich in Chemnitz — zu Anfang der vierziger Jahre. (Corvin, Erinnerungen. Bd. II., Kap. 6. S. 100).

Othello, König Lear, Macbeth. Der erblindete Übersetzer hält eine freie wechselnde Bewegung des Verses für notwendig, um Shakspere's Worten gerecht zu werden. Er sucht das u. a. durch folgenden Satz klarzulegen: „Solcher Umgestaltung des poetischen Dargebots unerreichbarer Genialität kann sich eine blos nur wörtlich angepaßte mechanisch zusammengesetzte Übertragung, keineswegs erfreuen, sie wird das Bedeutungsvolle im reichsten Farbenglanz entstrahlende Lebensgemälde zur nüchternen poetisch ungenießbaren Skizze verzwergen, und das frische volle Lebensgrün der ursprünglichen ideellen Umkleidung in herbstlich dürres Laub umwandeln." So beginnt denn z. B. die längere Rede des Marullus (Jul. Cäs. I., 1) folgendermaßen;

„Ihr jubelt; worüber? was hat er Euch erobert?
Wo sind die zinspflichtigen Besiegten nach Rom geführt,
An seinen Wagen gefesselt zur Pracht des Triumphes?
Seid Blöck und Steine, ohn' Aug' und Ohren, gefühllos?
O Römer, kaltherzige, grausame Männer!
Vergeßt Ihr Pompejus? Wie oft erklimmtet Ihr Mauern und Dächer,
Den Rauchfang selbst und Thurmeszinne mit Kindern im Arm,
Da saßt Ihr, harrtet den Tag lang geduldig am Platze,
Pompejus den Mächt'gen zu schauen wie er dahinzog,
Dahin durch die Straßen von Rom."

Beim Erscheinen der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung, revidiert und herausgegeben durch die deutsche Shakespere-Gesellschaft, waren zwei Vorstands-Mitglieder der letzteren an die Spitze zweier neuen Übersetzungs-Unternehmungen getreten: Franz Dingelstedt und Friedrich Bodenstedt. — Die erste derselben kündigte sich an:

(23.) Shakespeare in deutscher Übersetzung. Hildburghausen, Bibliographisches Institut. 1867. 10 Bde.

Übersetzer sind: K. Simrock (13 Stücke); H. Viehoff (11 St.); W. Jordan (6 St.); F. Dingelstedt (4 St.); L. Seeger (3 St.); Gelbcke (Gedichte).

Die zweite führt den Titel:

(24.) W. Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von F. Bodenstedt, N. Delius, F. Freiligrath, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von N. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgeg. v. F. Bodenstedt. Leipzig, F.

A. Brockhaus. 1867—71. 38 Bdchn. od. 9 Bde. 2. Aufl. 1873; 3. Aufl. 1878—79.

Freiligrath hat sich indeß gar nicht beteiligt. Von den Andern brachte Gildemeister 15 Stücke (darunter alle „Historien"); Bodenstedt 8 St. (darunter die großen Trauerspiele, mit Ausnahme des König Lear); Herwegh 7 St.; Delius, Heyse, Wilbrandt — jeder 2 St.; Kurz 1 St.

Diesen folgte:

(25.) W. Shakespeare' dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von Max Moltke. Leipzig, J. M. Gebhardt's Verlag. 1867—68. 12 Bde.

Endlich ist zu nennen:

(26.) Shakespeare's sämmtliche Werke. Eingeleitet und übersetzt von A. W. Schlegel, F. Bodenstedt, N. Delius, F. A. Gelbcke, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Illustrirt von John Gilbert. Stuttgart, E. Hallberger. 1874—76. 4 Bde. Von den Schlegel'schen Stücken (deren Schutzfrist inzwischen abgelaufen war) 16, bei dem 17, „Romeo und Julia" wurde Bodenstedt's Übersetzung vorgezogen; die übrigen Stücke wie bei 24; die Gedichte von Gelbcke und Bodenstedt.

„Gereinigte" Ausgaben.

Auch deren besitzen wir zwei, „in usum Delphini" zurechtgemacht. Zuerst eine ältere:

(27.) Familien-Shakspeare. Eine zusammenhängende Auswahl aus Shakspeare's Werken in deutscher metrischer Übertragung. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen und einer Biographie des Dichters von O. L. B. Wolff. Ein Buch für Schule und Haus, namentlich für die deutsche Frauenwelt und die reifere Jugend. Leipzig, Jurang; 1849. Theils Erzählung, theils Gespräch.

Sodann:

(28.) Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von Dr. Arthur Hager. Freiburg i. Br. Herder. 1876—80. 6 Bde.

Behandelt sind alle Stücke, aber großentheils (auch Othello) nur im Auszuge. Als Text ist Schlegel's Übersetzung zu Grunde gelegt

geprüft und durchgesehen); im Übrigen werden „andre, möglichst vollendete Übersetzungen" geboten. Es fehlt auch nicht an Irrtümern, wie denn z. B. die Scenen und Stellen aus „Ende gut, Alles gut" in der von Schlegel besorgten Übertragung, mitgeteilt sein sollen, während bekanntlich Baudissin das Stück übersetzt hat.

Dem Titel nach scheint noch hierher zu gehören: „Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet von Dr. E. W. Siewers Leipzig. W. Engelmann. 1851—53. 5 Bdchn." (Hamlet, Julius Cäsar, K. Lear, Romeo und Julie, Othello.) Allein der Verf. gibt keine Text-Bearbeitung, er verfolgt vielmehr den Weg, nach vorausgeschickter Einleitung, jedes Stück Akt für Akt durchzugehen, um „den geistigen Gehalt der Dramen Shakespeare's den Lesern weiterer Kreise so zu vermitteln, daß der ästhetische Genuß durch das gewonnene Verständniß nicht gestört, sondern nur noch vertieft werde."

Nach den Jahren des Erscheinens ordnen sich die Übersetzungen wie folgt:

1762 Wieland (1).
1775 Eschenburg (2)
1778 Straßburg-Mannheimer Nachdruck (3).
1797 Schlegel (4).
1809 Keßler-Krause-Dippold (5).
1810 Heinr. u. Abraham Voß (9).
1818 Joh. Heinr. Voß u. Söhne (10).
1824 Meyer (15).
1825 Bauernfeld (8).
„ Benda (16).
1826 Schlegel-Tieck (11).
1830 Kaufmann (6).
1836 Körner (17).
„ Böttger (18).
1837 Al. Fischer (19).
1838 Ortlepp (20).
1843 Keller u. Rapp (21).
1849 O. L. B. Wolff (27).
1853 Jencken (22).
1858 Heinichen (7).
1867 Schlegel-Tieck-Shakespeare-Gesellschaft (12).
„ Dingelstedt (23).
„ Bodenstedt (24).
1868 M. Moltke (25).
1871 Schlegel-Tieck-Bernays (13).
1874 Schlegel-Tieck illustrirt bei Grote (14).
„ illustrirt bei Halberger (20).
1877 Hager (28).

Die vorstehenden Übersetzungen ergeben eine stattliche Zahl — bei sehr verschiedenem Wert. Den letzteren zu behandeln, das war nicht Zweck dieser geschichtlichen Zusammenstellung, aber es scheint auch minder notwendig aus folgendem Grunde. Im Einzelnen bieten Schlegel's Nachfolger, neben Seltsamem, sogar Verzerrtem, vielfach Gelungenes und Vortreffliches (wiewohl die Ladung nicht immer durch die Flagge

gedeckt wird); im Ganzen — so gilt es bei den Unbefangenen als feststehendes Urteil — wurde Schlegel seit nun achtzig Jahren auch von den Besten seiner Nachfolger nicht erreicht oder gar übertroffen. Möge uns dargethan werden, daß er nicht unübertrefflich ist!

VI.
Zur Geschichte der deutschen Shakspere-Bearbeitung.

Der dramatische Dichter will, daß sein Werk von der Bühne herab unmittelbar auf den Zuschauer wirken soll: darum kann er nur schreiben für die Bühne und den Geschmack seiner Zeit. So geschah es, daß Mancher, den die Mitwelt nicht hoch genug zu erheben wußte, nach kurzen Jahren fast der Vergessenheit anheimfiel und höchstens noch erwähnt wird — in Literaturgeschichten. Wer die Zeit überdauern will, der muß über Schätze gebieten, denen die Zeit nichts anhaben kann. In der Reihe dieser Auserwählten steht Shakspere: seine Werke blieben jugendfrisch bis heute, drei Jahrhunderte lang — das ist gute Anwartschaft auf die Ewigkeit.

Aber im Laufe der Zeit wurde die Bühne eine völlig andre, durchlief der Geschmack mannigfache Wandlungen. Jene entfaltete sich aus einfachster Ursprünglichkeit, die der Einbildung Alles überließ, zu glänzendster Ausstattung, welche der Einbildung nichts mehr überlassen will; dieser fand wechselnd an der Rohheit nicht minder Gefallen als an der Empfindsamkeit, um dann wieder auf das richtige Maß einzulenken. Davon mußten auch die Werke Shakspere's berührt werden, wenn sie durch Darstellung lebendig bleiben sollten. Das Theater mochte des Dichters wertvolle Wirkung auf die Zuschauer nicht missen: deshalb suchte es für seine Stücke die Form, welche dem veränderten Schauplatz, dem anders empfindenden Zuschauerkreise entspräche. Und das widerfuhr Shakspere aus den gleichen Gründen in England wie in Deutschland.

Nachdem hier das siebzehnte Jahrhundert den Anfang gemacht hatte mit der roh-verzerrten Bearbeitung, welche spurlos vorüberging, folgte im achtzehnten der schüchterne Versuch einer gelehrten Bearbeitung: Shakspere wurde dem Alexandriner anbequemt durch die Übersetzung des Julius Caesar von Caspar Wilhelm von Borck[1]);

[1]) Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Werke des Shakspear. Von Ambrosius Staude. 1741. (R. Genée. Gesch. d. Shakespearischen Dramen in Deutschland, S. 203. 429.)

er wurde sogar in die Zwangsjacke der französischen Einheiten gepreßt durch den bekannten Aesthetiker und Philosophen Joh. Georg Sulzer, der den Cymbeline also zurechtmachte[1]) — und Beides geschah nicht ohne Geschick. Das waren indeß nur flüchtige Vorläufer; diese Stücke gelangten niemals auf die Bühne.

Mittlerweile hatten kleine Anfänge zu dem Ereignis geführt, welches entscheidend werden sollte für Shakspere in Deutschland.

Wieland's Übersetzung erschien im Druck, bald verbessert und vervollständigt durch Eschenburg. Ihre Prosa diente als Grundlage einer zweckmäßig-nüchternen Bearbeitung, welche im Einklang stand mit dem weichlichen Zeitgeschmack. Dem Erschütternden wurde thunlichst die Spitze abgebrochen, um wenigstens Unschuldigen oder minder Schuldigen das Leben zu retten. Bei den Komödien galt als Regel: Die Handlung mit größter Freiheit der Gegenwart anzupassen[2]). Die Reihe dieser Bearbeitungen eröffnete Friedrich Ludwig Schröder, dessen Hamlet auf einen Schlag die deutsche Bühne für Shakspere eroberte[3]); ihm folgten: Dalberg, Schink. J. G. Fischer, alle mit mehreren Stücken, und nach ihnen noch mancher Andre.

Mit dem neuen Jahrhundert beginnt dann ein neuer Abschnitt für Shakspere in Deutschland — durch das Erscheinen der Schlegel'schen Übersetzung. Sie gab dem Dichter zurück, was ihm bis dahin vorenthalten und doch sein Recht war: die dichterische Form. Der Geschmack hatte sich inzwischen geläutert: auch das Tieferschütternde bot keinen Anstoß mehr. Welche Aufgabe blieb nun der Bühne zu erfüllen? Die Romantiker von der strengen Regel verstiegen sich bis zu den beiden Sätzen: Der ursprüngliche Wortlaut müsse voll auch für die Darstellung gelten, und um den Dichter rein zu genießen, müsse dessen einfache Bühne wiederhergestellt werden. Das erste Verlangen ist aus naheliegenden Gründen vielleicht nur einmal wirklich geworden. Die Herstellung der alten Bühne kam mitunter im Kreise von Shakspere-Kennern und Freunden zur Ausführung und man erfreute sich dann der Über-

---

[1]) Cymbelline, König von Britannien. Ein Trauerspiel. Nach einem von Shakespear erfundenen Stoff. Danzig, J. H. Flörcke. 1772.

[2]) Dabei ging man so weit, daß in Brömels „Gerechtigkeit und Rache" aus dem Grundgedanken von „Maß für Maß" ein völlig neues modernes Stück hergestellt wurde.

[3]) S. S. 6 ff.

zeugung, daß hier größte Einfachheit mit größter Zweckmäßigkeit verbunden war. Allein dieser einfache Schauplatz hatte doch sein Bedenkliches für die Zuschauermasse, weil ihr alle Unbefangenheit abhanden kam: auch sie wandelte nicht ungestraft unter Palmen. Schlegel selbst hatte zu der Darstellungsfrage schon seine Stellung genommen durch eine sehr gewundene Erklärung in dem Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister's"; Derselbe war abgedruckt in Schiller's Horen 1796, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung. Es heißt hier[1]: „Manche Bewunderer Shakespeare's werden Wilhelm Meister dafür lieb haben, daß er sich so ernstlich gegen eine Verstümmelung des Stückes sträubt, daß er am Ende nur der gebieterischen Konvenienz nachgiebt und die Umarbeitung selbst übernimmt, um größeren Übeln vorzubeugen. Bei dem Gleichnis mit einem Baume, das er gebraucht, möchte man immer noch zugeben, daß Zweige weggeschnitten, andre eingeimpft werden könnten, ohne den freien königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Scheere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen? Indessen die Bühne hat ihre Rechte: um einig zu werden, müßten sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Shakespeare hat sich gewiß in vielen Äußerlichkeiten nach dem Bedürfnisse seines Theaters gerichtet; würde er weniger für das unserige thun, wenn er jetzt lebte? Da er so reich an tiefliegenden und feinen Schönheiten ist, die bei dem schnellen Fortgange und unter den unvermeidlichen Zerstreuungen einer öffentlichen Vorstellung leicht verloren gehn, und, um ganz gefühlt zu werden, die ruhigste Sammlung des einsamen Lesers erfordern, so mögen die eigensinnigen Leute (worunter ich bekennen muß mit zu gehören), die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist, wie sich Verliebte die Sommersprossen ihrer Schönen nicht wollen nehmen lassen, sich damit zufrieden stellen, daß ihnen der Original-Kodex nicht genommen werden soll noch kann. — — — Soll indessen Hamlet unter uns verändert aufgeführt werden, wie es bisher immer geschehen, und wie er sich's ja auch in England muß gefallen lassen, so ist nichts mehr zu wünschen, als daß die von Wilhelm Meister's Geschichts-

[1]) Schlegel's Schriften, von Böcking, VII, 33, 35.

schreiber erregte Hoffnung, bald erfüllt werden mag. Eine solche neue Bearbeitung würde durch ihren Werth alle künftigen überflüssig, und durch ihr Ansehen verdächtig machen.[1]) Daß Niemand mehr Beruf haben kann, in Shakespeare's Sinne zu dichten, als der Schöpfer des Götz von Berlichingen, des Faust, des Egmont, leuchtet von selbst ein. Schwerlich wird sich einer der Schriftgelehrten unterstehen, ihn zu fragen: „aus waser Macht thust du das?"[2]) — Also nur das widerwillige, ganz allgemein gehaltene Zugeständnis: Shakespeare würde sich, wenn er jetzt lebte, nach den äußerlichen Bedürfnissen unsers Theaters richten, und weil die Bühne ihre Rechte hat, müssen sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Schlegel sollte bald Gelegenheit finden, diesen Ausspruch praktisch zu bethätigen. Am 15. Oktober 1799 wurde Hamlet nach Schlegel's Übersetzung in Berlin aufgeführt. Man buchte:

„Für das umgearbeitete Trauerspiel Hamlet, gekauft von Schlegel: 67 Thlr. 19 Gr."[3]) Warum sich Iffland der erfahrene Regisseur, welcher seit 1797 die Berliner Bühne leitete, wegen der Einrichtung des Stücks an Schlegel wandte, dem doch keine Theater-Erfahrung zur Seite stand — darüber wären nur Vermutungen aufzustellen. Vielleicht geschah es aus Artigkeit gegen den Übersetzer, vielleicht auch aus Furchtsamkeit vor dem Beurteiler. Das angekaufte Buch ist beim Brande des Berliner Schauspielhauses untergegangen; wir finden aber eine Besprechung: „Ueber die Aufführung des Hamlet. Nach A. W. Schlegel's Übersetzung" — mit der Unterschrift „M."[4]) Dieser „M." zeigt sich, als Kenner englischer und deutscher Literatur, zugleich als warmer Freund Shakspere's, den er unverändert auf unsrer Bühne zu sehen wünscht — darin mit Schlegel einverstanden. So geschah denn wirklich, was Übersetzer und Beurteiler für Recht hielten, denn der letztere schreibt: „Wir haben das Stück in seiner ursprünglichen

[1]) Dem Wunsche wurde insofern entsprochen, als der Braunschweigische Theater-Director Aug. Klingemann den Hamlet für die Bühne bearbeitete „nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und Schlegel's Übersetzung." (Leipzig, Brockhaus, 1815).

[2]) Und doch unterstehen sich die Schriftgelehrten und auch Andre, diese Frage mit vollem Recht zu stellen bei Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia 1812.

[3]) J. V. Teichmann's literar. Nachlaß, herausgeg. v. F. Dingelstedt. Stuttgart, Cotta, 1863. S. 460.

[4]) Jahrbücher der Preuß. Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. Jahrg. 1799 Bd. III. Berlin, J. F. Unger. 1799.

Gestalt und unabgeändert erhalten.[1]) Allein er wird doch genötigt zu dem Bekenntnis: „Es läßt sich bei alledem nicht leugnen, daß die bisherigen Abkürzungen einen doppelten, für den Effect sehr wichtigen Vortheil hatten, denn zuvörderst wurden die großen Situationen des Ganzen näher auf einander gedrängt und das Stück erhielt so einen rascheren und lebhafteren Gang, und dann, — ein sehr bedeutender Gewinn — wurde so manche Nebenrolle ganz abgelöst, nur die Auswahl von Schauspielern durfte erscheinen, das ganze Stück war in guten Händen. Denn der Stümper, wenn er die kleinste Rolle spielt, ja wenn er eine stumme verstümpert, tödtet die Wirkung des Ganzen, indem er durch seine Marionettenhaftigkeit uns daran erinnert, daß auch die größten Meister, die ihn umgeben, doch nur Schauspieler sind, daß das, was wir sehen, nicht Leben und Wahrheit, sondern Spiel und Täuschung ist.″ Über die Aufnahme dieses Hamlet heißt es dann weiter: „Wenn die Darstellung unter den angegebenen Umständen nicht die Wirkung hervorbrachte, die sich erwarten ließ, so sind grade diese Umstände daran Schuld. Das Stück hat durch seine Vollständigkeit in den Augen des Publikums nicht gewonnen, und konnte es auch nicht, da die alten Abkürzungen mehr in seinem Geiste waren. Man fühlte sich hier und da hingehalten, verzögert, und wären nicht der Leichenzug Opheliens, der Todtenmarsch am Schlusse hinzugekommen, so hätte der Dichter vielleicht den ungerechten Unwillen des Publikums fühlen müssen.″ Gleichwohl war die Besetzung in den Hauptrollen eine vorzügliche: Hamlet — Beschort; Ophelia — Frau Unzelmann; Polonius — Iffland (vierzigjährig, auf der Höhe seiner Kraft, seiner Kunst. Wenige Jahre später (Herbst 1803) wurden über die Aufführung des Julius Caesar zwischen Iffland und Schlegel Verhandlungen gepflogen, welchen die Darstellung am 27. Februar 1804 folgte; diese Verhandlungen sind uns erhalten geblieben[2]) Auch den Caesar hatte Iffland nach der Dalberg'schen Bearbeitung[3]) zu Mannheim mit in

---

[1]) Das stimmt nicht mit obiger amtlichen Buchung; indeß möchte der Augenzeuge mehr Glauben verdienen als der Aktenmensch. [Als „umgearbeitet″ wird die Schlegelsche Übersetzung wol bezeichnet sein, im Gegensatz zu der der bisher üblichen Bearbeitung von Schröder.]

[2]) Jahrb. d. deutsch. Shakspere-Gesellschaft VII. 48—81.

[3]) Julius Caesar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauersp. in sechs Handlungen von Shakespeare. Für die Mannh. Bühne bearb. u. z. ersten Mal das. aufgef. 24. April 1785. Mannheim, Schwanische Hofbuchhandl. 1785.

Scene gesetzt (er spielte den Cassius) und darüber anziehende Bemerkungen veröffentlicht[1]); dennoch wandte er sich wiederum an Schlegel. Aus dessen verschiedenen an Iffland gerichteten Schriftstücken ergab sich nun, daß sein vorher erwähntes Zugeständnis kaum darüber hinausging, „hinsichtlich des Schauplatzes (weil dessen Angabe im Original fehle) Freiheit zu gestatten, allenfalls noch im Interesse der Bühnenbequemlichkeit — die Akteintheilung zu ändern.“ Er legte besonders Gewicht auf das „feine historische Detail, welches sich auch in den Nebenpersonen charakterisire, und wollte von dem überzahlreichen Personal blos zwei Diener des Brutus aufgeben, „zur Noth noch die beiden Poeten, von den Scenen nur die eine des Poeten Cinna (III, 3).“ Schlegel erbat aber auch, gleich bei Beginn der Verhandlungen, das Urteil Goethes, welcher den Caesar nach der neuen Übersetzung in Weimar bereits aufgeführt hatte (1803). Von Goethe's Antwort[2]) wird er wenig erbaut gewesen sein, denn der wollte beibehalten, was Schlegel preisgegeben hatte, und gab unbefangen den Rat, „ein paar neue Scenen hineinzuschreiben, wodurch Unzuträgliches leicht abgestellt und die bisherige Akteinteilung erhalten werde.“ Beiden gegenüber vertrat Iffland den Standpunkt des Bühnenkundigen, gestützt auf „Empfindung und Erfahrung.“ Bezeichnend sind seine Äußerungen: „Wenn unter zweitausend Zuschauern fünfundzwanzig einen feinen Strich vermissen, und dieser leise Unmuth sich hie und da wiederholt, die Menge aber von dem wohlgehaltenen Haupteindruck ergriffen wird, so ist nach meiner Meinung, für das Ganze mehr gewonnen, als wenn die kleine Zahl Alles beibehalten findet, die Menge nicht fortgerissen wird und der Eindruck des Ganzen unsicher und lau bleibt. Jede Person, die von den Minderbedeutenden herauskommt, ist ein Geschenk für die Vorstellung.“ Schließlich einigte man sich dahin, daß Schlegel's veränderte Akteinteilung (wonach die Senatssitzung mit Caesar's Ermordung den Akt II schließt) und Ifflands Rollenverminderung auf etwa 26 Personen (er selbst spielte jetzt den Brutus) angenommen wurde. Wie aber lautete nun das Urtheil der Kritik?[3]) — „Julius Caesar von Shakespeare, nach Schlegel's Übersetzung, war eine Vorstellung, auf welche die Direktion sichtbar die größte Sorgfalt ver-

[1]) Meine theatralische Laufbahn. Theater v. Iffland, Wien, J. Klaug, 1843, XXIV. 87. 89. —

[2]) Jahrb. d. d. Sh. G. VII, 62.

[3]) Vossische Zeitung. Donnerstag, 1. März 1804.

wandt hatte, der von Seiten der Schauspieler bedeutende Talente und Fleiß geweiht waren, und welche durchaus nicht wirkte. Eine Ursache liegt darin, daß man den britischen Dichter bis auf ein paar Kleinigkeiten ganz und unverändert gab." Also eine neue doppelte Bestätigung der alten Erfahrung, daß Shakspere für die Bühne bearbeitet werden müsse, damit ihm, wie früher so auch ferner, volle Wirkung auf den Zuschauer gesichert bleibe.

Wo aber war der höchste Gerichtshof, dessen wohlbegründetes Urteil der Bearbeitung ihre festen Grenzen bestimmt hätte? Beim Mangel eines solchen wurde die Entscheidung dieses Streitpunkts auf thatsächlichem Wege dreist erstrebt. Eine zerfahrene Bearbeitung, nahm ihren Anfang — ohne Ende. Versuche über Versuche entstanden, jeder gestützt auf das persönliche Urteil des berufenen oder unberufenen Verfassers; davon konnten die wenigsten im Druck erscheinen, die meisten dienten nur dem Bedürfnis eines besondern Theaters. Bei den andern Bühnen half man sich dann, so gut es eben anging: der Regisseur mußte ja doch im Stande sein, aus der gedruckten Übersetzung den Bedarf mit dem Rotstift herzustellen. Dann erschien ein berühmter Gast, der nach andrer Lesart seine Glanzrolle im Gedächtnis hatte und um die vorhandenen Lesarten sich nicht kümmern wollte; für ihn wurde das Verschiedenartige notdürftig eingerenkt, damit wenigstens die Stichworte stimmten. Unbequem war auch der Umstand, daß Schlegel nur 17 Stücke übersetzt hatte, darunter 9 Königsdramen und 3 phantastische oder romantische Komödien, welche sämtlich der Bühne minder willkommen waren. Von den 5 großen Trauerspielen fehlten noch 3: Lear, Macbeth, Othello; grade Lear und Macbeth aber übten stets besondre Zugkraft. Da ließ Heinrich Voß den Lear und Othello in guter Übersetzung erscheinen (1806), vom Macbeth war Schiller's Bearbeitung schon gedruckt vorhanden.[1])

Für das Wiener Hofburgtheater lieferte Schreyvogel-West verschiedene Bearbeitungen nach Schlegel, welche später auch anderwärts Eingang fanden. Etliche Lustspiele behandelte man in gleich freier Weise wie früher, und die Zuschauer nahmen das auch jetzt beifällig

[1]) In Weimar aufgeführt am 14. Mai 1800. Schiller's Othello-Bearbeitung blieb ungedruckt (Jahrb. d. d. Sh. Ges. XV, 222).

Das Berliner Theater ersetzte erst 1826 Schiller's Bearbeitung durch eine neue von Heinrich Spiker, welche zwar treuer aber auch viel hölzerner dem Wortlaut Shakspere's sich anschloß.

auf. Zugleich aber behaupteten die alten Prosa-Bearbeitungen noch lange ihr verjährtes Recht. Wenngleich die Schauspieler — welche anfangs Versrollen, zu bequemerem Lernen, als Prosa niederschrieben — durch Schiller und Goethe schon längst an den rhythmischen Vortrag wieder gewöhnt waren, so erforderte doch Umlernen und Neueinrichten nicht minder Muße als Mühe; wozu beides aufwenden, da sich ja zweckmäßige Ergänzungen aus Eschenburg leicht nachtragen ließen? Nehmen wir beispielsweise das Mannheimer National-Theater, welches die Pflege Shakspere's stets mit Vorliebe und Erfolg betrieben hatte[1], so gelangte hier Schlegel's Übersetzung zuerst 1811 auf die Bühne mit Julius Caesar, zum zweiten Mal 1821 mit Romeo und Julia, dann folgte 1824 der Kaufmann von Venedig[2]); aber schon Dalberg hatte den Kaufmann von Venedig (1783) und Julius Caesar (1785) für seine Bühne bearbeitet, Romeo und Julia dagegen erschien hier 1821 überhaupt zum ersten Mal.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts erhielt die Schlegel'sche Übersetzung durch Andre ihren Abschluß, weitere Übersetzungen folgten immer zahlreicher, ohne daß dies auf die Bearbeitung wesentlichen Einfluß gehabt hätte. Einige neue Shakspere-Stücke wurden der Bühne zu gewinnen versucht. Friedrich Förster behandelte „Ende gut, Alles gut" mit eigentümlicher Freiheit unter dem Titel: „List und Liebe" (1828). Das Stück kam nur auf die Berliner Bühne und verschwand auch da sehr rasch wieder. Es ist ganz auf Parolles (Ludwig Devrient) gestellt, dessen Rolle ungebührliche Zusätze erhielt; in Akt V schult der Haushofmeister Bauern und Bäuerinnen zu Tanz und Gesang (nach Förster'schen Versen), daran schließt sich die Lösung mit Ballet und Garten-Beleuchtung, — eine Entlehnung aus Preziosa. Deinhardstein's Bearbeitung von „Was ihr wollt"[3]) fand großen Beifall und wußte ihn bis heute zu behaupten. Bühnengeschick ist ihr nicht abzusprechen, aber es fehlt der Takt, die Grenzen des Notwendigen einzuhalten, darum kommt sie, ohne Achtung vor dem Dichter, der Zuschauermasse zu weit entgegen. Deinhardstein hat die Handlung nicht auf Verhältnisse der Gegenwart übertragen (was auch Schwierigkeit machen möchte),

[1]) Dasselbe brachte 30 Shakspere-Stücke zur Aufführung, mehr als irgend eine andre deutsche Bühne. Vergl. Jahrb. d. d. Sh. G. IX. 297 ff. Den hier genannten 28 treten noch hinzu: Ende gut, Alles gut, bearb. v. Vincke, Antonius und Cleopatra, bearb. von Dingelstedt.

[2]) Hamlet nach Schlegel kam erst 1838.

[3]) Zuerst unter dem Titel „Viola", 1839.

iber jede Begründung wird bequem herausgearbeitet oder verstärkt, damit dem Spießbürger das eigne Denken erspart bleibe, weil er nun Alles mit Händen greifen kann. Man verfällt unwillkürlich auf das Wort: „Wir kochen breite Bettelsuppen" — und die Antwort: „Da habt ihr ein groß Publikum."[1]) — Dagegen war Tieck's Bearbeitung des „Sommernachtstraumes" in doppelter Hinsicht von Bedeutung. Er hatte zunächst mit Glück versucht, die Bühne Shakspere's der heutigen Bühne anzupassen, wozu gerade dieses Stück wie kein anderes sich geeignet zeigte, und man muß nur bedauern, daß der Versuch nicht folgerecht durchgeführt wurde, denn die wenigen Verwandlungen, welche geblieben sind, wirken nun desto störender, und sie ließen sich leicht vermeiden. Sodann ist hier die Musik als Schwesterkunst zur Unterstützung herbeigezogen — auch das mit Glück. Felix Mendelssohn's glänzende Arbeit kennzeichnet auf's Schönste die drei Reiche, welche kunstvoll verschlungen in den Elfen, den Rüpeln, dem Theseus-Hof unserem Auge vorüberziehen. Man könnte höchstens die Frage aufwerfen, ob nicht hier der dienenden Schwester vom Herrenrecht allzuviel eingeräumt sei?

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird eine Neuerung erfunden, welche tief eingreift, der sogenannte Zwischenvorhang. Bis dahin war die Bühnen-Einrichtung im Wesentlichen unverändert geblieben, wenn man auch Einzelnes allgemach zweckmäßiger, gefälliger hergestellt hatte und schon bis zu geschlossenen Zimmerwänden vorgeschritten war. Alle Verwandlungen erfolgten offen: Tische und Stühle wurden durch Statisten gebracht, welche auf größeren Bühnen den entsprechenden Anzug trugen — als betreßte Diener erschienen sie im reichen Gemach, als Bauerburschen in der Hütte; ihre Thätigkeit war rasch abgethan, weil jede Zimmer-Einrichtung, sich bescheiden auf Notwendiges beschränkte. Die Zuschauer empfanden keine Störung, bei dem Vorgang, sie machten bereitwillig der Bühne auch dieses Zugeständnis wie so manches andre, wo sich's um ein Abgehn von strenger Naturwahrheit handelte. Jetzt erfand man einen zweiten Vorhang, der bei jeder Verwandlung herabfiel, um dem Auge des Zuschauers die Anordnungen auf der Bühne zu entziehen; vom Hauptvorhang unterschied er sich durch die Farbe. Für den Regisseur war die Neuerung bequem: er konnte jetzt den schwie-

[1]) Ganz in gleicher Weise und mit gleichem Erfolg behandelte Deinhardstein auch „Die bezähmte Widerspenstige", welche schon in etwa 5 verschiedenen Gestalten der Bühne angehörte.

rigsten Aufbau während des Akts bewerkstelligen.[1]) Aber dem Zuschauer macht es keinen Unterschied, ob der Vorhang blau oder roth ist, er empfindet dessen Niederfallen als Abschluß und Aktschluß, darum zerfällt ihm das Stück in so viel Akte als es Schauplätze hat, die Handlung ist zersplittert, die Gesammtwirkung beeinträchtigt. Und das wird um so schlimmer weil der Zwischenvorhang bald zu reicherer Ausstattung benutzt, deshalb die Pause ungebührlich verlängert wurde. Man brauchte diese Neuerung nicht einzuführen, nachdem sie so lange überflüssig gewesen war, aber man kann sie nicht ganz beseitigen, da die Zuschauer der früheren stummen Bedienung sich einmal entwöhnten und nun lachen würden, wenn sie dieselbe wiedererscheinen sähen. Ein Bühnenleiter, der seinen Vortheil versteht, wird noch immer bei offener Scene verwandeln, soweit das eben thunlich ist[2]); der Bearbeiter aber sollte den Wechsel des Schauplatzes im Akte mehr noch als früher zu vermeiden suchen. Er würde dadurch den Gedanken Shakspere's um ein gutes Theil näher kommen. Denn Shakspere ließ ja seine Stücke ohne Akteintheilung, ohne Pause, auf einheitlichem Schauplatz ununterbrochen durchspielen, und wer möchte leugnen, daß er sich des großen Gewinns bewußt war, den dies der Bühnenwirkung brachte? Wir sind an die Akteintheilung mit ihrer Pause gewöhnt; können wir aber einheitliche Bühne für den Akt herstellen, dann erzielen wir wenigstens für die geschlossene Handlung des Akts das Nämliche, was der Dichter für die geschlossene Handlung des ganzen Stückes gewann. Es ist müßiges Gerede, daß dadurch Shakspere verschnitten würde auf die französische Einheits-Taxushecke[1]): Diese befiehlt ja viel engere Regeln und öfter als wünschenswerth werden noch Verwandlungen im Akte unvermeidlich bleiben, wenn gezwungene Unwahrscheinlichkeit, welche schlimmer wäre, vermieden werden soll.

Im dritten Viertel des Jahrhunderts veröffentlichte Franz Dingelstedt

---

[1]) Vergl. Ifflands Bemerkungen über die Unmöglichkeit, im Julius Cäsar Senatssitzung und Forum ohne Zwischenakt auf einander folgen zu lassen.

[2]) In der Ahnfrau folgt dem Schloßzwinger (V, 2) die Gruft mit dem Grabmal. Auf der Berliner Bühne geschah die Verwandlung bei offner Scene früher in dieser Weise. Die Hinterwand hob sich, das Innere der Gruft stand fertig, aus der Versenkung stieg langsam das Grabmal empor, an sein Fußende rollten von rechts und links mächtige Lampenträger mit brennenden Kerzen. Das Gespenstige dieses Vorgangs übte auf die Stimmung des Zuschauers eine weit stärkere Wirkung als sie mit dem Zwischenvorhang erreicht werden kann.

inen Plan[1]), der, wenn er auch nicht in der vorgeschlagenen Weise zur Ausführung kam, doch Vieles anregte und weitreichende, 'ruchtbringende Folgen hatte. Er ging mit Recht davon aus, daß dem deutschen Theater die Grundlage einer gemeinsamen Übersetzung fehle, weil auch Schlegel, mit seiner zuweilen undeutsch gewordenen Sprache, der Bühne nicht nach allen Richtungen genüge; deshalb müsse zunächst eine solche Übersetzung mit vereinten Kräften geschaffen werden. „Wenn" — so hieß es — „nach dem gegebenen und bewährten Beispiel der englischen Shakespeare-Gesellschaft in Deutschland ein Shakespeare-Verein sich bildet, zusammengesetzt aus allen Gelehrten, die sich mit Shakespeare beschäftigen, aus allen Dichtern, welche durch ein gutes Original ihre Befähigung zu einer guten, nicht minder schwierigen Übersetzung nachgewiesen haben, aus allen Bühnen-Vorständen und Bühnen-Künstlern, die den hohen Sinn und Ernst ihres, ohne denselben wirklich kindischen Spiels begreifen, — dann ist durch die Association, einen der mächtigsten Hebel unsrer Zeit, die Ausführung einer Aufgabe gesichert, für welche die Kraft des Einzelnen nirgends ausreicht. — Man überweise die Stücke nach Gruppen an die Dichter nach der besonderen Richtung eines Jeden oder nach Schulen und Gesellschaften. Freiligrath, der Meister im Übersetzen, Herwegh, Kinkel mögen durch die historischen Dramen stürmen, Wien und Berlin die Lustspiele, die Dresdner und Münchner Poeten die Tragödien übernehmen; für die sagenkundigen Rheinländer und Schwaben bleiben die Märchen, die epischen Dichtungen. Damit aber die Verschiedenartigkeit der einzelnen Beiträge und deren subjectiver Charakter den einheitlichen Ton des Ganzen und die so kenntliche und feste Farbe des Originals nicht störe, können Mehrere zusammenarbeiten, eine Partie die andere prüfen und ergänzen, und das im Einzelnen fertige Werk zuletzt durch die Hand eines gemeinsamen Herausgebers gehen. Jeder stelle sich dabei offen und entschieden auf seine Vorgänger, benutze, was sie gut gemacht haben, behalte sogar, was er sich nicht besser zu machen getraut. — Im engen Verein mit den Übersetzern sollen die Bearbeiter ans Werk gehen, auch sie auf die überlieferten Vorarbeiten sich stützend, die heutige deutsche Bühne im Auge behaltend. Jede Erfahrung, jeder Name aus der Theaterwelt sei willkommen; auch die Mitwirkung verwandter

---

[1]) Studien und Copien nach Shakespeare v. Fr. Dingelstedt. Pesth, Wien und Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition, 1858. S. 16.

Künste, der Malerei, der Musik, werde herangezogen und der Takt denkender Schauspieler nicht verschmäht, die ihr Naturtrieb oft überraschend richtig führt. Die Arbeit, auf diesem Feld, wie in der Übersetzung für den Einzelnen zu groß, teile sich hier wie dort nach den Stücken oder nach dem bereits Geleisteten ein: wenn der eine Dramaturg die Tragödien übernimmt, gebe man einem andern die historischen, dem dritten die römischen Stücke, dem vierten die Lustspiele, dem fünften die Märchen, – es ist Raum da für viele, für alle. — Die Gelehrten sorgen für zweckmäßige Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen, welche die Übersetzung begleiten."

Dies die Umrisse des Plans, dem man die Anerkennung nicht versagen wird, daß er, eben so weit als tief greifend, sich folgerecht aufbaute. Zugleich brachte Dingelstedt zwei für die Bühne von ihm bearbeitete Stücke: Macbeth und den Sturm, „als einseitige Vorläufer." Der erfahrene Bühnenleiter, der geistreiche Regisseur gab aber auch feste Regeln für die heutige Bearbeitung Shakspere's.

„Der Bearbeiter hat nicht den Leser, sondern zunächst den Darsteller, dann den Zuhörer und Zuschauer im Auge; sein Werk wird aus der Sehweite des Parterres, nicht aus dem kurzen Abstand zwischen Buch und Auge, beurteilt, und deswegen darf und muß es al *fresco* malen, das Original frei behandeln und immer die Mitte zwischen diesem und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stückes einhalten. Daraus folgt, daß die Sprache der Bearbeitung mundrecht, ihre scenische Einrichtung, bühnengerecht sein soll."

„Das Bühnendeutsch ist ein anderes, wie das Übersetzungsdeutsch; jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er."

„Anders als das Original ordnen wir die Akt- und Scenen-Folge an, indem manche Verwandlung erspart, Gleichartiges zusammengelegt, Unwesentliches ausgelassen oder an andern Orten eingeschaltet wird. Bei diesem Verfahren leitete uns fortwährend die Rücksicht auf die heutige Bühne, die von derjenigen Shakespeare's außerordentlich verschieden ist und durch diese nicht aufzuhebende Verschiedenheit auch eine andere Scenirung bedingt. Es giebt eine bestimmte Linie, worauf das geistige Leben einer dramatischen Dichtung und ihre äußere Erscheinung

ich begegnen, ein genaues Mischungsverhältniß, worin poetisches und scenisches Element einander nicht aufheben, sondern unterstützen; jene Linie und dieses Verhältniß muß auch die Bearbeitung eines Shakespeare'schen Stückes treffen, und um sie zur Geltung zu bringen, kann sie nur von der eignen Bühne, nicht von der Bühne Shakespeare's ausgehen."

Diese Aussprüche sollten nur einen Überblick geben, keinen vollständigen Plan der Bearbeitung aufstellen; sie lassen sich noch ergänzen:

Wenn der Wortlaut leicht zu fassen sein soll, denn muß er auch soweit zur Erläuterung werden, daß dem verständigen Zuschauer nichts unverständlich bleibt.

Für die Zusammenlegung des Gleichartigen bietet der Dichter selbst in überraschender Weise die Hand: Getrenntes verbindet sich so ungezwungen, daß man fragen möchte, warum er Verbundenes trennte?[1])

Grundgedanke, Plan und Bild des inneren Menschen muß unberührt bleiben.

Gedrängtere Fassung empfiehlt sich, wo dem Dichter die Bilder und Gedanken überreichlich zuströmen, nicht minder bei erzählender Breite, bei unnötigen Wiederholungen und Zwischenfällen; denn für die Bühne ist das Wenige oft ein Mehr.

Besondere Einschränkung verlangt die beliebte Jagd auf Wortspiele; sie kann den Eindruck des Gesuchten, deshalb Unerquicklichen um so weniger vermeiden, weil da die beste Übersetzung meist schwerfällig erscheint — gegenüber der ursprünglichen Leichtigkeit: Die Wirkung wäre mithin der Absicht entgegengesetzt.

Auch die übertriebene Derbheit in Wort und That schafft eine störende Wirkung, welche der Dichter vermieden hätte, wenn sein Ohr dadurch wie das unsrige berührt worden wäre. Der Verständige kann Manches überhören, übersehen; allein die Bewohner des Olymps sind es, die das Störende, statt es leicht vorübergleiten zu lassen, vielmehr durch schallendes Gelächter in störendster Weise hervorheben.

Beschränkung der massenhaften Personen ist notwendig, um Statisten-Verwendung auszuschließen. Geringere Rollen, die nicht zu streichen sind, lassen sich auf einen Namen übertragen; das gilt besonders von den Boten, die so oft kläglich verunglücken.

---

[1]) Z. B. in Ende gut, Alles gut, die Auftritte beim König I, 2 und II, 1; ebenso die Entlarvung des Parolles IV, 1 u. IV, 3.

Dies sind die Grundzüge einer planmäßigen Bearbeitung, welche dem Dichter nach allen Seiten gerecht werden will, damit die wechselnde Zeit seinem Ruhme nicht Eintrag thue. Ihr Recht fußt auf der Thatsache, über die wir uns doch nicht täuschen können, daß Shakspere die Bühnenwirkung, welche er für seine Zeit erstrebte und erreichte, mit den gegenwärtigen Mitteln der Bühne und nach ihren Anforderungen erstreben und erreichen würde, wenn er heute seine Schauspiele schriebe. Die richtige Bearbeitung thut dann nur, was er selbst gethan hätte, aber dabei ist ihr genaue Kenntnis der Shakspere'schen Bühne von unschätzbarem Vorteil. Jedes schwierige Bühnenbild läßt die äußerliche Absicht des Dichters leicht erkennen, sobald wir uns den Hergang auf seiner Bühne vergegenwärtigen: die ganze Anordnung legt sich dann klar auseinander.

In den beiden nachfolgenden Stücken waren die aufgestellten Grundsätze von Dingelstedt thatsächlich angewandt. So brachte Macbeth als einheitlichen Schauplatz des zweiten Akts Shakspere's Bühnen-Einrichtung mit dem Balkon und den beiden Treppen, aber zur Halle im Schlosse Inverneß gestaltet; die bewegten Bilder der Handlung gewinnen dadurch an Klarheit und Übersichtlichkeit.[1]) Alle Verwandlungen sind hier, ebenso im Sturm, ohne Zwischenvorhang zu bewerkstelligen.

Die Förderung des weitgreifenden Plans wurde nicht aus dem Auge verloren. Er umfaßte drei Punkte, in Verbindung miteinander: Die Bildung eines deutschen Shakspere-Vereins; Gesamtübersetzung durch die befähigtsten Dichter, unter einheitlicher Leitung auf diese sich stützend, Gesamtbearbeitung durch verschiedene Sachverständige. Zunächst erfolgte am dreihundertsten Jahrestage von Shakspere's Geburt die Gründung der Deutschen Shakspere-Gesellschaft, welche seitdem in den Bänden ihres Jahrbuchs Kunde gegeben hat von ihrem

---

[1]) Vielleicht ist Karl Immermann's Einrichtung noch vorzuziehen. Sie zeigt in höchst malerischer Anordnung den engen gothischen Hof des Schlosses Inverneß, im Hintergrunde das Hauptgebäude mit Seitenflügel, vor diesem Treppe und Rampe — hier befindet sich der Speisesaal, das Schlafgemach Duncan's und der Prinzen; gegenüber Seitenpforte zur Pförtnerwohnung und Wirtschaftsgebäuden. Tief im Hintergrunde: Zugbrücke, Thurm, Gebüsch. Dazu der Mond, durch schwarze Wolken halbverdeckt, Sturm und Regen. Theaterbriefe v. K. Immermann, herausgeg. von Gustav zu Putlitz. Berlin, A. Dunker, 1851. S. 82—86.

Birken. Dingelstedt[1]) brachte zur Festfeier die geschlossene Historien-**Reihe** von König Richard II. bis König Richard III., durch ihn be-**arbeitet** zum ersten Mal auf die Bühne. Drei Jahre später (1867) **erschienen** zwei neue Gesamt-Übersetzungen, davon die eine unter **Dingelstedt's** Führung, dem vier Genossen zur Seite standen. Allein **den** Forderungen des Plans entsprach dieselbe nicht: Freiligrath, Her-**wegh,** Kinkel fehlten unter den Übersetzern, von denen jeder, wie es **scheint,** fertige Stücke beisteuerte oder ganz nach eignem Gefallen neu **übersetzte**; kein gemeinschaftlicher Herausgeber hatte auf die Einheitlich-**keit** der Arbeit hingewirkt; Dingelstedt selbst brachte, außer dem Sturm, **drei** Lustspiele.

Einen Fortschritt machte indessen die planmäßige Bearbeitung, wenngleich ebenfalls nicht in der vorgeschlagenen Weise. An Stelle des Gesamtunternehmens, welches durch vereinte Kräfte zum gemeinsamen Ziel streben sollte, traten Einzelne, nicht ausschließlich Sachverständige von Beruf, deren jeder eine Reihe von Shakspere-Bearbeitungen im Druck erscheinen ließ, ohne sich an bestimmte Gruppen zu binden, ohne daß Einer auf die Ergänzung der Andern Bedacht nahm. Jeder stellte an die Spitze seine Absicht: den berechtigten Ansprüchen der gegenwärtigen deutschen Bühne zu genügen. Allein wie weit nun diese sich erstrecken? Darüber kann man schon streiten, nicht minder über die Mittel, dem Notwendigen Ausdruck zu geben. So mußte — wenn auch in manchen Bearbeitungs-Grundsätzen Einverständnis herrschte — die verschiedene Anschauung, doch auf verschiedene, von einander abweichende Wege führen.

Dingelstedt bearbeitete 11 Stücke: außer den Königsdramen (auf Schlegel fußend) und Macbeth (Mosaik aus Schiller, Tieck, Kaufmann), noch den Sturm in völlig neuer Fassung[2]), das Wintermärchen, Antonius und Cleopatra, die letzten drei in eigner, nicht durchweg glücklicher Übersetzung. Wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügt er ein verbindendes Glied zur Begründung ein, wo sie stockt, beschleunigt er ihren Gang oder läßt sie, wenn ein Ruhepunkt erforderlich scheint, in Selbstgesprächen stillstehen. Er verwandelt mitunter Erzählung in Handlung, und ebenso untergeordnete Handlung in Erzählung, setzt

---

[1]) Sein Name fehlt schon in dem Verzeichnis der Gesellschafts-Mitglieder, als dieses 1869 zuerst veröffentlicht wurde.

[2]) Statt der früheren 3 Akte, in 4 Akten nebst Vorspiel.

dem Seelenbild ein helleres Licht auf oder mildert eine scharfe Linie.[1] Das sind weitgehende Freiheiten, und sie erscheinen bedenklich, wenn nicht Begabung und Erfahrung, welche freilich Dingelstedt in hohem Maße besaß, vorsichtig mit ihnen umzugehen weiß. Ausstattungs-Vorschriften werden immer ausführlicher, sie bedingen die Unentbehrlichkeit des Zwischenvorhangs. Es finden sich aber auch eigne Zusätze, welche nicht durch die Anforderungen der Bühne begründet sind; diese Freiheit geht entschieden über die statthaften Grenzen hinaus. Noch weniger ist es zu billigen, daß, aus Rücksicht auf eine bestimmte Darstellerin, Cleopatra's Eigenart völlig ins Gegenteil verkehrt wird, was nebenbei den Ausfall eines schönen Auftritts, der nun nicht mehr stimmen will, zur Folge hat.[2]) Ausstattungszwecke bestimmen hier wohl auch (Akt V) die Vertauschung des Mausoleums mit dem Innern einer Pyramide, nebst Mumien, Altären, Bildern, Inschriften, Fackeln.

Außer Dingelstedt kommen noch in Betracht als Bearbeiter: Wilhelm Oechelhäuser (27 Stücke), Eduard und Otto Devrient (17), Fedor Wehl (3), die Meininger. Auf Schlegel-Tieck fußen Oechelhäuser und die Meininger ausschließlich, die Übrigen wenigstens vorzugsweise.

Oechelhäuser zeigt sich strenger als sein Vorgänger durch folgende Sätze: „Es darf nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches oder gar Unnötiges neu erfunden werden; fehlende oder allzuversteckte Begründung ist nur dann durch kurzen Zusatz klarzustellen, wenn sich dies für das Verständnis nötig zeigt und die Ausführung mit des Dichters zweifelloser Absicht übereinstimmt; der Stoff für Zusätze, Überbrückungen, Änderungen ist den ausgefallenen Stellen zu entnehmen.“ — Mehr als bedenklich scheint es, wenn vorweg eingeräumt wird, daß Schlegel's oft harte Apostrophierungen die Schönheit und Leichtigkeit der Rede beeinträchtigen, um dann durch ein Rechen-Exempel darzuthun, diese Apostrophierungen seien gleichwohl unvermeidlich, damit, bei wortgetreuer Übersetzung, die sylbenreichere deutsche Sprache auf das Maß der englischen zurückgeführt werde.[3]) Eben weil der englische Ausdruck knapper ist als der deutsche, bleibt es unmöglich, daß die Übersetzung

[1]) Shakespeare's Historien, deutsche Bühnen-Ausgabe, I, 35.

[2]) III, 4, wo Cleopatra den Antonius wappnen hilft.

[3]) Shakespeare's dram. Werke. F. d. deutsche Bühne bearb. v. W. Oechelhäuser. Bd. I, S. XLV, in Verbindung mit Jahrb. IV. 328 ff.

sich stets wortgetreu der Urschrift anschließen könne. Für den Übersetzer, und noch mehr für den Bearbeiter ist es aber unter allen Umständen Pflicht, die Schönheit und Leichtigkeit der Rede nicht zu beeinträchtigen. Und das läßt sich erreichen, wenn Beide neben der Pflicht auch des Rechtes sich bewußt sind, wenn sie da, wo Worttreue hart klingt, Sinntreue an ihre Stelle setzen. Gefällige Sinntreue verdient allemal den Vorzug vor ungefälliger Worttreue. — Die Ansicht, den Sommernachtstraum ganz als „Parodie" aufzufassen und darzustellen, hat nicht blos bei den Sachverständigen ihre Gegner gefunden, auch auf der Bühne vermochte sie sich nicht einzubürgern.

In Eduard und Otto Devrient's Bearbeitung sind Lear und Othello durch Otto nicht ungeschickt übersetzt, beim Macbeth wird Schiller im wesentlichen beibehalten. Allgemeine strenge Anschauung unterscheidet sich kaum von Oechelhäuser. Die Bühnenweisungen bringen, dem hergebrachten Natürlichen gegenüber, oft Gesuchtes. So, wenn Polonius die Lebensregeln, welche er dem scheidenden Laertes erteilt, in gereimter Form aus einem Spruchbuch abliest; wenn die wahnsinnige Ophelia eine Laute mitbringt und durch deren Spiel den Gesang ihrer in Musik gesetzten Lieder begleitet[1]).

Feodor Wehl ließ bis jetzt 3 Stücke erscheinen: Die Widerspenstige, Die Irrungen, Antonius und Cleopatra. Bei dem letztern geriet der Bearbeiter an einen Übersetzer, der im Wohlklang der Sprache und des Verses Alles zu wünschen übrig läßt. Die Spieldauer wird grundsätzlich auf drei Stunden als äußerste Grenze beschränkt und ebenso eigensinnig der einheitliche Schauplatz während des Aktes festgehalten. Jenes führt zu rücksichtslosem Streichen, dieses zu wunderlichem Durcheinanderwerfen, wobei nicht blos die Wahrscheinlichkeit leidet, sondern auch Widersinniges an den Tag kommt. Die Zuversicht, durch solche Bearbeitung, Bühnen-Übereinstimmung herbeizuführen, dürfte in der Einbildung beruhen.

Bei den Meiningern wird Akteinteilung, und Folge der Auftritte in ursprünglicher Fassung fast genau festgehalten, sodaß die Verwandlungen sich häufen; darin liegt ein um so größeres Bedenken, weil reiche Ausstattung längere Pausen für den Zwischenvorhang erfordert. Nur selten wird eine überflüssige Scene fortgelassen oder durch Zu-

[1]) Das einzig Richtige traf hier ohne Zweifel, vor hundert Jahren schon, Schröder's Gattin. S. S. 11.

sammenlegen eine Verbindung hergestellt. Die Kürzungen geschehen sehr geschickt — entweder durch knappere Fassung des Inhalts oder aber (der gewöhnliche Fall) durch Striche ohne Überbrückung, wobei dann der Vers oft genug unbarmherzige Behandlung erdulden muß. Diese Treue gegenüber dem Worte des Übersetzers ist aber eine Untreue gegen den Dichter, welchem der Wohllaut seiner Verse doch nicht gleichgültig war.

So haben wir keinen Mangel an Bühnenbearbeitungen, die auch großenteils durch ihre Darstellung schon den Zuschauern zur Beurteilung vorgeführt wurden; gleichwohl bleibt es zu bedauern, daß aus dem Vorschlag einheitlicher Gesamt=Bearbeitung nichts wurde — nichts werden konnte, weil ein allerseits anerkannter oberster Leiter fehlte und stets fehlen wird: Das beweist der thatsächliche Verlauf. Dingelstedt, die Devrients, Wehl, die Meininger — lauter Bühnensachverständige, Bühnenleiter — liefern unter sich mancherlei Wiederholungen, dann finden sich bei Oechelhäuser die sämtlichen von den Übrigen bearbeiteten Stücke und manche mehr, daneben laufen noch Sonder=Bearbeitungen; daraus folgt: der Eine verwarf, was der Andere als zweckmäßig schon erprobt hatte, weil Jeder s e i n e Grundsätze, s e i n e Erfahrung höher stellte. Wir haben also nach wie vor auf den verschiedenen Bühnen verschiedenen Wortlaut in verschiedener Bearbeitung, und nach wie vor stört der Mißstand, daß ein Gastspiel oder ein Übergang der Darsteller zu andrer Bühne Einrenken und Umlernen erfordert.

Nicht alle Shakspere=Stücke wurden dem Theater gewonnen, aber die Bearbeitung soll es auch nicht als ihre Aufgabe betrachten, alle dem Theater gewinnen zu wollen. Wo die Wirkung auf den heutigen Zuschauer nicht ausreicht, da wäre die Wiederbelebung nur eine vorübergehende, welche weder dem Dichter noch dem Darsteller noch dem Zuschauer Vorteil brächte. Zwar hatte Dingelstedt, bei Entwickelung seines großen Plans, ausdrücklich betont, daß es gelte, den ganzen Shakspere der Bühne zu gewinnen; allein das war wohl nur eine schönklingende Rede=Verbrämung, die Alles verlangte, um Vieles zu erreichen. Wenigstens hat Dingelstedt selbst während seiner dreißigjährigen Bühnenleitung wohlweislich niemals Hand angelegt, den ganzen Shakspere vor die Lampen zu bringen.

Hieran knüpft sich indes noch eine Erwägung. Einzelne Stücke sind reich an dramatischem Leben wie an dichterischer Schönheit und tiefem Gehalt; so wäre ihnen die Wirkung auf den Zuschauer auch

heute gesichert, wenn sie nicht in wesentlichen Punkten unserer Anschauung, unserem Gefühl allzustark widerstritten. Diese könnten deshalb nur bühnengerecht werden durch eine Bearbeitung, welche teilweise bis zur Umarbeitung gehen müßte. Es entsteht also die Frage: ob ein solches Eingreifen in das wohlgegliederte Werk des Dichters für den Ausnahmefall zu gestatten sei? Man kann das verneinen vom strengen Standpunkt aus, man kann aber auch — und vielleicht mit größerem Rechte — sagen, daß der Bühne doch ein wertvolles Stück zu Gute komme, dessen Urheber immerhin Shakspere sei.

Das Gesamt-Ergebnis stellt sich dahin: in Deutschland wurden während der hundert Jahre seit Schröder's Hamlet bis zur Gegenwart, von den 36 Shakspere-Stücken überhaupt 33 aufgeführt — und damit ist die Zahl derer, welche unsre Bühne zu ihrem Vorteil jetzt noch verwerthen kann, ohne Zweifel bereits überschritten. Die drei fehlenden Stücke sind: Titus Andronicus, Troilus und Cressida, Heinrich VI, Teil 1. Im Titus Andronicus verletzen die Greuel schon den Leser, dem Zuschauer wären sie unerträglich; Heinrich VI. Teil 1 ließ sogar Dingelstedt fallen, weil er ihn nicht mehr für möglich erachtete; Troilus und Cressida müßte schon in seiner verzerrten Weise die Zuschauer völlig fremd berühren, daneben bringt der Schluß keinen Abschluß. Werden darum die drei Stücke der deutschen Bühne fern bleiben? Das „Virtuosentum“ stellt sich die Aufgabe, Neues zu bringen, und das Neue soll wirken, weil es neu ist. So sind wir nicht sicher, daß noch eines oder andres dieser drei die Bretter beschreite, aber sicher sind wir, daß dem Wagnis dann kein Erfolg zur Seite steht, daß sie klanglos dem Orcus anheimfallen.

VII.

„Die beiden Veroneser" in alter Bearbeitung.

Shakperes Schauspiel „The Two Gentlemen of Verona" ist eine seiner frühesten Arbeiten, aber gerade als solche nimmt sie unsere besondere Teilnahme in Anspruch. Die leichten Linien der Zeichnung lassen immerhin eine Meisterhand erkennen; der flüchtige Witz flattert nicht bloß ziellos dahin, er bahnt sich schon den Weg zur Tiefe; das lose Gefüge der Handlung fesselt doch durch geschickte Anordnung — bis romantische Willkür mit dem übereilten Schluß hereinbricht. Sodann bemerken wir, wie Begründung und Verhältnisse dieser Jugendarbeit in reiferen Werken des Dichters mehrfach wiederkehren. Das Verzeichnis der Freier und ihre Beurteilung (I, 2) bringt der Kaufmann von Venedig an gleicher Stelle (I, 2), mit gleicher Einleitung, nur daß die Zofe da Buch führt, die Herrin bekrittelt; Proteus springt ab als Liebhaber von Julia zu Silvia — wie Romeo von Rosalinde zu Julia; Lanzes Selbstgespräch (II, 3) erhält sein unverkennbares Gegenstück im Selbstgespräch Lanzelot Gobbo's (Kaufmann von Venedig II, 2); das Ständchen des verschmähten albernen Liebhabers (III, 2) erscheint auch im Cymbelin (II, 3); endlich hob Carriere hervor[1], „daß Julia, ähnlich wie Viola, in „Was Ihr wollt" (I, 5), als Page gegen ihren eigenen Vorteil um Silvia für Proteus wirbt" (III, 4). Ein besonderes Gefallen fand Shakspere an dem Ringe: Das kommt hier zum Ausdruck II, 2—V, 4; später verwerten ein Spiel mit dem Ringe: Was Ihr wollt (I, 5—II, 2); ebenso der Kaufmann von Venedig (IV, 1, 2—V, 1), und Shylock legt schmerzlichen Wert auf Lea's Ring mit dem Türkis, den er nicht für einen Wald voll Affen weggegeben hätte (III, 1); im Cymbelin gilt ein Ring als Preis der

---

[1]) Jahrb. d. D. Sh. Ges. VI. 367.

Wette zwischen Posthumus und Jachimo (I, 4—II, 4); die ernstere Lösung der Entscheidung knüpft sich an den Ring in Ende gut, Alles gut (IV, 2—V, 3) an den Armring im Cymbelin (II, 4—V, 5).[1])

Das überstürzte Abschließen unseres Schauspiels führt noch zu einer peinlichen Überraschung. Der ehrliche, ritterliche Valentin beschützt seine Silvia, welche dem Verbannten gefolgt war, gegen rohe Gewaltthat des nichtswürdigen Proteus, er brandmarkt diesen als „treulosen Freund"; Proteus nennt sich, „vernichtet durch Schuld und Scham, einen reuigen Sünder" — weil ihm eben nichts Anderes übrig bleibt, und Valentin — ist damit befriedigt, versöhnt: er überläßt ohne Weiteres dem Verräter die geliebte Silvia, welche das schweigend hinnimmt, wiewohl sie Jenen verabscheut. Gervinus findet diese Entwickelung „sehr fein angelegt, voll treffender Charakterzüge und sehr aus einem Guß."[2]) Er steht allein mit seinem Urteil; Andere versuchen wenigstens den Fehlgriff zu entschuldigen. Die Frage drängt sich auf: Wie kam der Dichter zu solchem Frevel an dem Stück, an sich selbst? Folgte er etwa schon hier genau und allzugenau seiner Quelle — was ja demnächst öfter geschah? Aber die einzige bisher bekannte Quelle — Felismena's Geschichte in Montemayor's spanischem Schäferroman La Diana — kennt weder Valentin noch Silvia, sie berichtet nur von den Abenteuern Julia's (Felismena's) und ihres Proteus (Felix). Dadurch wäre die Benutzung noch einer anderen Quelle nicht ausgeschlossen — eher vielleicht nahegelegt. So vermutet denn Carriere das Vorbild eines spanischen Dramas;[3]) er begründet dies eben so fein als geistreich durch Wendungen der Sprache wie der Handlung, er hebt besonders hervor, daß die Räuberromantik und das Überlassen der Geliebten an den treulosen Freund auf jener Bühne nicht befremdlich erscheine; vielmehr würde Valentins Handlungsweise der Natur des spanischen Kavaliers und seinem Ehrbegriff völlig entsprechen. Als Ergänzung ließe sich noch beifügen, daß auch der Hergang mit Silvias Bild (IV, 2 — IV, 4) durchaus das Gepräge der spanischen Komödie zeigt. Hertzberg dagegen weiß nicht minder geistreich die Ansicht durchzuführen, daß im Schlusse des Stückes eine Lücke vorhanden sei, deren Entstehungsart aus dem Bühnen- und Bücher-Schlendrian vor dreihundert

[1]) Sollte nicht Lessing sich Shaksperes erinnert haben beim Spiel mit den Ringen in Minna von Barnhelm?

[2]) Shakespeare. Von G. G. Gervinus. 4. Aufl. 1872. I. 204.

[3]) Jahrb. d. D. Sh. G. VI, 367.

Jahren wahrscheinlich genug hergeleitet wird[1]). Wie der Vorgang jetzt verzeichnet steht, müßte er den Zuschauer noch tiefer verletzen als den Leser, weil Unvermitteltschroffes in lebendiger Handlung desto schärfer hervortritt; die Schroffheit findet auch nur äußerlich, nicht innerlich ihre Ausgleichung durch das plötzliche Erscheinen des Herzogs, welcher nun wieder dem erprobten Räuberhauptmann Valentin die Tochter zum Weibe giebt; der Verräter Proteus bleibt immerhin straflos, nachdem er leicht den Rückweg fand zur schnöde betrogenen Julia, die sich mit dem abermaligen Herzenswechsel gern einverstanden erklärt!

Solche bedenkliche Mängel mochten dazu beitragen, daß dieses minder bedeutende, darum minder wirksame Schauspiel länger als ein Jahrhundert von der englischen Bühne verschwand. Seine Wiederbelebung wurde zuerst versucht 1763 unter dem Titel:

„The Two Gentleman of Verona. Comedy by Shakspeare; with Alterations and Additions by Benjamin Victor."

Dieser Benjamin begann seine Laufbahn als Perrückenmacher und Barbier, er stieg auf zum Kaufmann in Schnittwaren, huldigte der dramatischen Muse, beteiligte sich an der Leitung einer Dubliner Bühne und endete als höchst pünktlicher Kassenführer des Drurylane-Theaters; seine gesammelten Werke erschienen in drei Bänden. Die Bearbeitung des Shakspere-Stücks war der Erstling, allein dessen Aufführung wurde abgelehnt von John Rich, Unternehmer in Conventgarden, mit der Bemerkung: „Das Stück hat zuviel Roßhaar." David Garrick entschloß sich dann, dasselbe auf die Bühne von Drurylane zu bringen — wahrscheinlich hatte seine geschickte Hand die Blätter erst von manchem „Roßhaar" gesäubert. Aber das Schicksal verfolgte nun einmal den armen Benjamin Victor! Nach dem Herkommen erhielt der Verfasser als Entgelt die Einnahme des sechsten Abends, unter Abzug aller laufenden Ausgaben; fünfmal war die Aufführung glücklich vorübergegangen, am sechsten Abend entstand ein großer Theaterlärm, veranlaßt durch Aufhebung der Vergünstigung, welche nach dem dritten Akt Einlaß zum halben Preise gewährte: das Innere des Hauses wurde verwüstet, man mußte den Kassenpreis zurückerstatten. Die Theaterleitung bewilligte dann dem Verfasser eine Pauschsumme von 100 Lstr. womit der Wert

[1]) Sh's dram. Werke, nach Schlegel und Tieck herausgegeben durch die deutsche Sh.-Gesellschaft VIII. 291 ff.

eines Werkes wohl reichlich ausgeglichen war[1]). — Den zweiten Versuch der Wiederbelebung machte fünfundvierzig Jahre später kein Geringerer als Kemble, der berühmte Schauspieler und Bühnenleiter:

The Two Gentlemen of Verona. Comedy. Altered from Shakspere by John Philip Kemble. 1808.[2])

Die Aufführung erfolgte in Coventgarden, aber der Bühne blieb das Stück auch jetzt nicht erhalten.

Dieser letzten englischen Bearbeitung war eine deutsche schon vorausgegangen, welche — nach ihrer Absicht und deren zeitgemäßer Ausführung — immerhin Beachtung verdient:

Die beyden Veroneser. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Nach Shakespears Schauspiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleebiz. Schneeberg, 1802 bey C. W. Th. Schill.

Auf den Titel folgt das überraschende Personenverzeichnis, dem ich die Namen Shakspere's hinzufüge:

Eneas Gonzaga, Fürst von Novellara	(Der Herzog von Mailand)
Olympia, dessen Tochter	(Silvia, des Herzogs Tochter)
Scipio Pisani } Veroneser aus edlen Geschlechtern, am Hofe des Fürsten	(Valentin } Zwei junge Veroneser
Camillo Maffei }	(Proteus }
Cibo Malaspina, Hauptm. in d. Garde zu Pferde	(Eglamour)
Cesare Conte della Rocca,, Kammerherr	(Thurio, Nebenb. des Valentin)
Julie Querini, eine edle Veroneserin	(Julia, eine edle Veroneserin)
Rosa, ihr Mädchen	(Lucetta, Kammerm. der Julia)
Stephano, Scipio's Bedienter	(Flink, Diener des Valentin)
Paolo, ein Lohnbedienter.	(Ein Wirt)
Ein Page.	
Furio } Räuber	(Räuber)
Spadalonga }	
Nicolino }	

Offiziers von der Suite. Bediente. Hofleute. Räuber. Musikanten und Sänger. (Diener. Musikanten.) Die Scene ist in und um Novellara.

Gestrichen sind also: Antonio, Vater des Proteus — Panthino Diener des Antonio — Lanze, Diener des Proteus.

Die Bearbeitung ist ausgeführt im Geschmack ihrer Zeit, sie gibt

[1]) Biographia Dramatica. Originally compiled, to the year 1764, by David Erskine Baker. Continued thence to 1782 by Isaac Reed. Brougth down to the end of November 1811, by Stephan Johns. London, 1812. III. Vol. in 4 Parts. (II, 726. III, 363.)

[2]) A. a. O. I, 426. Es gelang mir nicht, die beiden Stücke einsehen zu können.

uns ein deutliches Bild, wie man damals zu bearbeiten pflegte; Ton und Haltung entsprechen dem Ende des vorigen Jahrhunderts, alle Versreden werden in Prosa umgesetzt. „Germanisieren!“ lautete die herrschende Vorschrift. Dem thut es keinen Eintrag, daß der Schauplatz nach Italien verlegt wird — an einem kleinen deutschen Hofe könnte sich Alles eben so füglich abspielen: Der Fürst heißt „Serenissimus“, man redet ihn an mit „Durchlaucht“, und er „geht zur Parade.“ Vielleicht leitete die Räuberromantik nach Hesperien, wo eben Michael Pezza, genannt „Fra Diavolo“, seine Bande zur militärischen Abteilung umgestaltet hatte und an deren Spitze als königlich neapolitanischer Oberst in den Dienst der Legitimität getreten war; aber auch Deutschland erfreute sich ja zu derselben Zeit seines Johannes Bückler, genannt „Schinderhannes“.

Shakspere's Akt I wird gestrichen: so entsprechen nun im wesentlichen die vier Kleedißʼschen Akte den Akten III bis V bei Shakspere. Dieser Eingriff wäre insofern minder bedenklich, weil alles zum Verständnis Notwendige (aus Akt I) sich durch kurze Einschiebungen leicht beibringen läßt. Freilich, die Innigkeit — der Freundschaft zwischen Scipio (Valentin) und Camillo (Proteus), der Liebe zwischen Camillo und Julia tritt nunmehr nicht in lebendiger Handlung vor die Augen des Zuschauers; denn auch Julia's Abschied von Proteus (Sh. II. 2), ihr Entschluß, dem Geliebten zu folgen (Sh. II, 7) sind gestrichen, und Julia erscheint zuerst im 2. Auftritt des III. Akts, wo sie das Ständchen belauscht. Allein hierbei war sicherlich nicht bloß die Vermeidung öfterer Verwandlung maßgebend, sondern mehr noch der bewußte Zweck, das Liebesverhältnis zwischen Camillo-Proteus und Julia in den Hintergrund zu drängen, um die Haupthandlung, welche doch das Liebespaar Scipio-Valentin und Olympia-Silvia bildet, desto lebhafter herauszuheben; denn der Heldin Olympia wäre die sanfte, entschlossene Julia eine gefährliche Nebenbuhlerin um die Gunst des Zuschauers; so müßte dessen gemischte Teilnahme die Bühnen-Wirkung schädigen. Scipio lebt schon ein Jahr lang am Hofe von Novellara, Camillo unfern demselben in Verborgenheit seit zwei Monaten: der erste Anblick Olympia's hat das Bild der heißgeliebten Julia in seinem Herzen ausgelöscht, er sinnt nur darauf, der Prinzessin sich nähern zu können. Thurio (Conte della Rocca) ist nicht mehr „Valentin's Nebenbuhler“, vielmehr lediglich eine Art „Hofmarschall von Kalb“; an seine Stelle als Liebhaber tritt ein Prinz von Farnese, welcher brieflich um

die Hand Olympia's wirbt, ohne persönlich auf der Bühne zu erscheinen. So schwindet die Unwahrscheinlichkeit, daß der Herzog den feigen Narren Thurio als Schwiegersohn begünstigt. Rocca=Thurio's Verbindung mit der Handlung erfolgt nun auf anderem Wege, indem er die List einfädelt, um Scipio dem Fürsten zu verraten. Ein Gewinn für die Klarheit des Ganzen ist es, daß Scipio der Prinzessin seine Liebe offen ausspricht, während bei Shakspere ihr beiderseitiges Einverständnis nur in nachträglicher Erzählung zu Tage kommt (Sh. II, 4). Der ziemlich unbegreifliche Vorgang mit Silvia's Bild, welches sie dem verhaßten Proteus bewilligt (Sh. IV, 2—IV, 4), wird auf feste Füße gestellt; die Schlußentscheidung erhält ihre Begründung durch's Gesetzbuch der poetischen Gerechtigkeit. Hiernach nimmt das Kleebiz'sche Schauspiel diesen Verlauf:

Akt I. „Saal im Palais des Fürsten" (ohne Verwandlung) umfaßt Shakspere's Akt II, mit Ausscheidung der Scenen: 2, (Julia's Zimmer) Proteus, Julia, dann Panthino; sowie 3, (Straße) Lanze, dann Panthino; 5, (Straße) Flink und Lanze; 7, (Julia's Zimmer) Julia, Lucetta. Im 6. Auftritt: Olympia, Scipio — gesteht er ihr seine Liebe, sie ist bestürzt, hört nahende Schritte und erwidert rasch: „Diese Nacht um 12 Uhr unter meinem Fenster — mein Pavillon wird offen sein." Den Aktschluß bilden die beiden zusammengezogenen Selbstgespräche des Camillo=Proteus (Sh. II, 4, II 6): er faßt den Entschluß, seinen Freund dem Fürsten zu verraten, damit dieser den Nebenbuhler entferne.

Akt II. Zimmer im fürstlichen Palais (ohne Verwandlung) entspricht im wesentlichen, Shakspere's Akt III; er beginnt aber mit einem neuen Auftritt zwischen Camillo und Rocca, durch welchen der Anschlag gegen Scipio anders gewendet wird. Camillo hatte bemerkt, daß Scipio vom Pagen der Prinzessin ein Billet zugesteckt erhielt; das vertraute er dem Conte della Rocca, der nun folgende List ersann. Bei der Hoftafel hat Rocca's Diener Filippo das Kleid Scipio's mit Weinsauce begossen (!); Scipio stand deshalb auf, (!!) „draußen reinigte ihm Philippo mit einer Fleckkugel das Kleid nnd wußte ihm dabei den Brief geschickt aus der Tasche zu praktiziren"; (!!!) Camillo erhält denselben von Rocca. In dem folgenden Auftritt zwischen Camillo und dem Fürsten überreicht Jener den entwendeten Brief Olympia's. Sie schreibt, daß der Prinz Farnese, unter Zustimmung ihres Vaters, um sie werbe, und knüpft daran den Vorschlag, noch in dieser Nacht mit Scipio zu entfliehen. Der Fürst beschließt, seine Tochter der Oberhofmeisterin zu übergeben, die mit ihrem

Leben für sie zu haften habe. Scipio wird nun entlarvt, indem ihm der Fürst Olympia's Brief vorhält: so ist die Strickleiter befestigt, welche sich unter dem französischen Hofkleide nicht hätte verbergen lassen. Die nächsten Auftritte folgen Shakspere (III, 1) bis zum Abgang von Proteus-Camillo und Valentin-Scipio. Statt Lanze und Flink wird Malaspina-Eglamour eingeschoben (Sh. IV, 3). Er hat ein Billet von Olympia erhalten, die ihn bittet, um Mitternacht am letzten Fenster des linken Schloßflügels zu sein: dort hoffe sie, ihn sprechen zu können. Der Aktschluß entspricht wieder dem Wortlaut Shakspere's (III, 2). Prinz Farnese soll sich schleunigst einfinden, um Olympia's Herz zu gewinnen; Rocca bezweifelt, daß ihm dies gelingen werde. Camillo will die Treue Scipio's bei der Prinzessin verdächtigen, er schlägt vor, im Namen des Prinzen ihr eine Serenade zu bringen, und bittet, daß sie in den Garten hinabsteigen dürfe: dann beabsichtigt er, den Prinzen, der ihm befreundet und schon angekommen sei, ihr auf's Vorteilhafteste zu schildern. Der Fürst erklärt sich einverstanden; Die Gartenthüren sollen mit Posten besetzt sein, welche Keinen aus- oder einlassen, der nicht die Parole giebt.

Akt III. „Wald, später Abend“ (Sh. IV,) wo sich Stephano (Flink) mit schwachen Späßen sehr breit macht; Scipio wird Räuberhauptmann. Verwandlung: „Mitternacht, Mondschein. Orangeriegarten. Im Vorgrunde hohe Bäume, deren Schatten den Vorgrund dunkel macht. Rasensitze. Hinten der Garten, vom Monde hell beleuchtet. An der Seite ein Teil des Palais mit einer Treppe, die zu einer Thüre führt. Im Hintergrunde ein Kanal mit einer chinesischen Brücke. Aussicht auf Promenaden.“ Zunächst erscheinen — an Shakspere (II, 7) anschließend — Julia und Rosa in Männertracht. Paolo (Wirt) hat von einem musikalischen Freunde die Parole erfahren. Er sagte ihnen, es sei Concert im Garten, bei dem sie Camillo sehen würden. Dies erwartend ziehen sie sich zurück. Sobann verläuft die Handlung, der Hauptsache nach, wie bei Shakspere (IV. 2. 3. 4. bis Schluß). Die Serenade erhält veränderten Text: Chor, Rezitativ, Arie, Duett, Chor. Malaspina, der, als Offizier seines Fürsten, die Begleitung der Prinzessin anfangs verweigert, wird erst umgestimmt durch die Erinnerung, daß ihr Dazwischentreten einst sein Leben gerettet hat. Olympia's Kabinetsschlüssel schließt auch das nichtbesetzte Thor der chinesischen Brücke; sie will sich zu ihrer Vaterschwester begeben der Äbtissin eines Klosters nächst Verona. Im angeblichen Auftrage des

Fürsten verlangt Camillo das Bild der Prinzessin, welches für den Prinzen Farnese kopiert werden solle. Dann erscheint Julia, als Page, mit dem Ring, um das Bild abzuholen; Olympia durchschaut nun die Absicht Cammillo's: sie verweigert ihr Bild, wie die Annahme des Rings. Julia gibt sich zu erkennen und wird leicht bestimmt, Olympien auf der Flucht zu begleiten.

Akt IV. „Zimmer im fürstlichen Palais. Früher Morgen." Rocca ist in Unruhe, wie er sich dem Hofe gegenüber verhalten soll, nachdem die Prinzessin entfloh; ein Page meldet, daß Camillo in Ungnade fiel, nachdem ein zurückgelassener Brief der Prinzessin an ihren Vater ihn entlarvte.

Verwandlung. — „Wald." Hier folgt die äußerliche Handlung wieder dem Englischen (Sh. V, 3. 4. bis zum Schluß). Spadalonga, der die Prinzessin fortführt, wird von Camillo niedergehauen, welcher Olympien jetzt mit Gewalt auf sein nahes Landhaus bringen will, Scipio stößt ihn zurück, jener verlegt sich auf Reue, auf demütige Bitte. Die Antwort lautet aber nicht:

„So bin ich ausgesöhnt,
Und wieder acht' ich dich als ehrenwert!"

ihm wird vielmehr erwidert: „Zeig' erst durch Handlungen, daß du der Verzeihung wert bist, dann will ich mich mit dir versöhnen. Doch meine Freundschaft, mein Vertrauen hoffe nie wieder zu erlangen." Desgleichen wird Camillo von Julia abgewiesen mit den Worten: „Behalten Sie ihren Ring, Maffei. Wir sind auf ewig geschieden." Räuber kommen mit dem Fürsten.

„Fürst (sieht Camillo'n). Wie? Niederträchtiger? Auch du hier? Ha! Zittre! Ich weiß Alles! Malaspina —

Olympia. Malaspina? O mein Vater! Lebt er?

Fürst. Er lebt. Der Sturz vom Pferde, das vor dem Schusse scheu ward, den er auf den, der ihn angriff, abbrannte, raubte ihm die Besinnung. Ich fand ihn blutend, er erholte sich und ist jetzt im nahen Dorfe und außer Gefahr. Von ihm erfuhr ich Alles, dein Vorhaben, dieses Elenden Verrätherei und den Mißbrauch des Vertrauens, das ich ihm schenkte." Er fährt dann fort zu seiner Tochter: „Nach dem, was vorgegangen und nicht verschwiegen bleiben wird, kannst du des Prinzen Farnese Gattin doch nicht werden, und wer so viel um dich gelitten hat, wie Scipio, verdient dich. Ich schenk' euch meine Güter in der Schweiz; lebt dort vergnügt und glücklich. Jetzt kommt nach Novellara, dort will ich euch vermählen." Camillo wird

also von ihm abgefertigt: „Maffei, Sie, dächt' ich, wären hier — verstehen Sie? Ich wünsche, Sie nie wiederzusehen. Im nächsten Dorf finden Sie mein Gefolge, dort wird ein Pferd für Sie gesattelt stehn." Julia bleibt bei Olympia. Auf Scipio's Fürbitte nimmt der Fürst die Räuber in seinen Dienst „als Freikorps, da der Feind das Land bedroht."

In dieser Bearbeitung werden die 20 verschiedenen Schauplätze des Originals auf 6 beschränkt: Akt I und II haben keine Verwandlung, Akt III und IV je eine. Zum Vorteil des Bühnenstücks ließe sich leicht für jeden Akt die Einheit wahren. Der Anfang des dritten Akts (im Walde) könnte füglich den vierten Akt beginnen, und noch zweckmäßiger wäre es, wenn der Anfang des vierten Akts (im Palais) ganz fortfiele. Beim dritten Aktschluß sah man Olympia auf die Brücke zugehen, welche ihrer Flucht dienen soll; die Zuschauer brauchen also, nachdem der Vorhang wieder aufgegangen, nicht erst zu erfahren, daß sie wirklich diese Flucht ausführte — das zeigt ihnen ja der weitere Verfolg. Zudem wäre noch eine Nachlässigkeit beseitigt. Im Anfang des vierten Akts (Rocca-Page) wird erzählt, durch das zurückgelassene Billet der Prinzessin seien Camillo's Ränke dem Fürsten dargelegt, welcher dann „schrecklich aufgebracht" den Verräter angefahren habe — „mit einem Blick, mit einem Ton —!" Und hinterher erklärt der Fürst, von dem verwundeten Malaspina Alles zu wissen, und Camillo wird abermals angefahren, als ob sich Beide seit der Entdeckung noch nicht begegnet wären. Statt des „Saucebegießens nebst Fleckkugel-Reinigung," hätte sich wohl eine geschicktere Wendung ohne Schwierigkeit finden lassen. Die Romantik stimmt schlecht mit der steifen Kleidung. Über dem Ganzen liegt öde Nüchternheit: der Poesie, der Laune, den leichten Scherzreden werden ihre Blüten erbarmungslos abgestreift. Sonst ist die Bearbeitung fest gefügt und nicht ohne Bühnenverständnis ausgeführt, einige Steine des Anstoßes für den Zuschauer sind aus dem Wege geräumt.

Mir blieb unbekannt, ob das Schauspiel von Kleedix jemals zur Aufführung gelangte. Dem Geschmack unsrer Gegenwart würde dasselbe ebenso wenig genügen wie die Urschrift — trotz aller Liebe, die wir dem britischen Dichter zollen.[1])

[1]) George, Henry Lewes („On Actors and the Art of Acting" — Tauchnitz Edition 1875) erwähnt einer Dresdener Aufführung des Stücks (S. 231, 233) aus dem Jahre 1867, von welcher ich Weiteres nicht in Erfahrung brachte.

VIII.

Schiller als Shakspere-Bearbeiter.

Schiller hatte sich wiederholt mit Shakspere eingehend beschäftigt. Er schrieb an Goethe (28. November 1797):

„Ich las in diesen Tagen die Shakspeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richard's III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob sonst ein Shakespearisches ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentirt, was sich nicht repräsentiren läßt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich conferiren."

Und Goethe antwortet gleich am folgenden Tage:

„Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist, und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen

brauchte, so wäre es ein großer Vortheil. Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des Wallensteins sich recht in Übung ge- haben, so müßte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen."

Aber Schiller steckte eben damals tief im Wallenstein — der Gedanke, die Königsstücke über den Krieg der zwei Rosen zu bearbeiten, wurde nicht ausgeführt — ein Verlust für die deutsche Bühne; denn was hätte der Dichter leisten können „mit aller Besonnenheit, deren er fähig war!" Den Beweis dafür lieferte seine Bearbeitung der beiden Trauerspiele Macbeth und Othello. Er zeigte hier zum ersten Male den richtigen zeitgemäßen Weg der Bühnenbearbeitung, mit dem Doppelzweck: in leichtflüssiger Sprache, ohne ängstliches Betonen wörtlicher Treue, den vollen dichterischen Wert zu erhalten, dabei den Anforderungen unsrer Bühne Rechnung zu tragen. Wir empfinden es wie den schroffen Wechsel von Wieland-Eschenburg zu Schlegel, wenn wir die „umgeschmolzenen" Veroneser mit Schillers Macbeth vergleichen — und doch war dieser schon seit zwei Jahren aufgeführt worden, als jene im Druck erschienen.

Über den Macbeth schrieb Schiller an Goethe (2. Februar 1800): „Seitdem ich das Original von Shakespeare mir von der Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser gethan, mich gleich anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das Englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen." Es gab damals bereits acht Macbeth-Übersetzungen oder Bearbeitungen, teils gedruckt, teils in Bühnen-Handschrift. Schiller benutzte vorzugsweise Eschenburg, von dem er die gereimten Hexenscenen wörtlich übernahm — mit unwesentlichen Änderungen. Das war keine verwerfliche Aneignung — die wollte und konnte er nicht begehen. Er wollte es nicht — dafür bürgt sein ehrlicher Sinn; er konnte es nicht — weil die Eschenburg'sche Übersetzung jedem Shakspere-Freunde bekannt war. Shakspere's 24 Schauplätze wurden auf 15 vermindert: — der Wechsel erfolgte stets bei offner Scene; die klangvolle Sprache geht leicht vom Munde, sie wird ebenso leicht verstanden. Eine Überschreitung der Grenzlinie, welche vom Bearbeiter gewahrt werden soll, war die Verwandlung der Hexen in „Schicksalsschwestern." Der neue Macbeth fand seine erste Aufführung in Weimar am 14. Mai 1800.

Nunmehr dachte Schiller daran, auch den Othello auf die Bühne

zu bringen. Aber die beim Macbeth gewonnenen Erfahrungen bestimmten ihn, jetzt einen andern Weg einzuschlagen. Nicht Eschenburg's Prosa wurde als Grundlage gewählt, er beauftragte vielmehr den begabten Johann Heinrich Voß den Jüngeren, ihm eine Übersetzung des Stückes zu fertigen. Dadurch ließ sich allerdings — unter der Voraussetzung treuer und doch poetischer Nachbildung Shakspere's, wie sie von Voß zu erwarten stand — das frühere „schwerfällige Medium der Vorgänger" beseitigen, der „Geist des Gedankens" mußte „viel unmittelbarer wirken", und die „unnöthige Mühe, sich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen", schwand um so mehr, weil ein mündlicher Verkehr jede wünschenswerte Erläuterung leicht herbeiführen konnte. Voß, der fünfundzwanzigjährige, sah sich hier zum ersten Male der Aufgabe gegenüber, Shakspere deutsch wiederzugeben; er widmete sich ihr mit allem Eifer, aber auch mit großer Gewissenhaftigkeit und feinem Verständnis — nicht bloß in sprachlicher Beziehung. Von dem Ergebnis berichtet er[1]): „Mit dem Anfang des Jahres 1805 überlieferte ich Schillern den Entwurf einer getreuen Übersetzung. Wir gingen hierauf gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, fochten an, vertheidigten, änderten, bis es endlich ungefähr die jetzige Gestalt erhielt. In den wärmeren Frühlingstagen wollte Schiller das Stück einstudiren lassen und selbst die Probe dirigiren. Er hat dies nicht erlebt; sein Todestag kam früher als der erste Frühlingstag!" — Am 9. Mai 1805 war Schiller entschlafen, am 8. Juni wurde Othello in Weimar zum ersten Mal aufgeführt.

Heinrich Voß ließ dann seine Arbeit im Druck erscheinen; er hatte viele der Schiller'schen Änderungen ohne weiteres übernommen, bei andern hinderte ihn daran die Rücksicht auf wörtliche Treue, denn er gab ja nunmehr keine Bühnen-Bearbeitung, sondern eine Übersetzung der Urschrift. Wer aber diesen ersten Druck mit dem späteren in der Gesamtübersetzung[2]) vergleicht, der überzeugt sich auf den ersten Blick, daß letzterer durch allzuenges Anschmiegen an das Englische um Vieles undeutscher und schlechter geworden ist. Vielleicht hatte der alte Jo-

---

[1]) Shakespeare's Othello, übersetzt von Dr. Johann Heinrich Voß, Professor am Weimarischen Gymnasium. Mit drei Compositionen von Zelter. Jena, Fr. Frommann. 1806. Vorrede, S. VI.

[2]) S. S. 75.

hann Heinrich, als er sich an dem Übersetzungswerk der Söhne[1]) beteiligte, ihnen zur Pflicht gemacht, daß seine Grundsätze, die im Laufe der Zeit immer verknöcherter geworden waren, überall auch für sie maßgebend sein müßten; denn so erklärt sich wenigstens die jetzt hervortretende peinliche Wort- und Satztreue, auf Kosten der deutschen Sprache, nachdem Heinrich Voß früher eine freiere und leichtere Bewegung als richtig erkannt hatte. Aber es erklärt sich daraus auch, daß die Vossische Gesamt-Übersetzung, welche Schlegel übertreffen sollte[2]), längst dem Antiquar verfallen ist, während Schlegel in immer neuen Auflagen fortbesteht, während andere Übersetzungen, die mit mehr oder minder Glück in seine Fußtapfen getreten sind, sich jedenfalls Anerkennung erwerben.

Seltsam genug waren die Schicksale der Vossischen Othello-Handschrift mit den Änderungen Schiller's. Heinrich Voß[3]) hatte dieselbe seinem Freunde, dem Gymnasialdirector B. R. Abeken zu Osnabrück, vermachen wollen. Er besann sich aber eines Andern und zerstückelte vielmehr die Handschrift in 5 Teile. Von diesen hinterließ er nur drei Fünftel (den ersten, dritten und fünften Akt) dem Direktor Abeken, zwei Fünftel hingegen (den zweiten und vierten Akt) seinem Bruder Hans, Baumeister in Lahr.[4]) Abeken verschenkte dann wieder, als Dank für Gefälligkeiten, den dritten Akt an den Senator Culemann in Hannover. Die beiden Fünftel des Baurats Voß sind, aller Nachforschung ungeachtet, nicht mehr zu ermitteln gewesen; die drei übrigen Fünftel (Akt I, III, V) finden sich abgedruckt in der großen Schiller-Ausgabe.[5]) Auf diesen drei Akten und den Äußerungen von Heinrich Voß in der Vorrede zu seinem Othello beruht also unsere Kenntnis der Bühnen-Bearbeitung.

---

[1]) S. S. 75.

[2]) Jean Paul (Briefwechsel zwischen Heinrich Voß und Jean Paul. Herausgegeben von Abraham Voß. Heidelberg. C. F. Winter, 1833) schreibt am 6. August 1822: „Tieck -- wider welchen ich des glattzüngigen, alle Shakespearischen Alpen nur umschiffenden, nicht ersteigenden Schlegel's Übersetzung verwarf gegen eure treudeutsche und deutschtreue, was Clodius schon gezeigt — will eine neue Recension Shakespeare's geben."

[3]) Gestorben 1822 als Professor zu Heidelberg.

[4]) Gestorben 1849 als Baurat zu Freiburg in Baden.

[5]) Schillers sämmtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Im Verein mit A. Ellissen, R. Köhler rc. von Karl Goedecke, Th. XV. Bd. 2. (Nachlaß.) S. 229. Hier stehen auch die obigen Einzelheiten.

Schiller's Änderungen der Voßischen Übersetzung sind von dreierlei Art: Erstlich

einfache Striche, um den Gang der Handlung zu beschleunigen, den Umfang des Stückes zu ermäßigen. Denn Othello hat ursprünglich 3133 Verszeilen[1]), also etwa tausend Verszeilen zuviel für einen heutigen Bühnenabend, aber auch zuviel für die Zuschauer vor hundert Jahren, welche doch — und zwar ganz besonders durch Schiller — daran gewöhnt wären, sich auch längere Aufführungen gefallen zu lassen.

Oder es handelt sich

um Glättung der Rede, um Wahl des Ausdruck's zur Erzielung geschmeidiger Bühnensprache.

Endlich erfolgten

auch tiefer einschneidende Änderungen, zum Vorteil der Wirkung oder mit Rücksicht auf die Zuschauer, welche doch andere waren in Weimar, als zweihundert Jahre früher in London.

Es kann nicht die Absicht sein, den Strichen hier unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden: auch die Stellen, wo das Wort geglättet wurde, sollen nicht weiter hervorgehoben werden, zumal Hoffmeister[2]) bereits verschiedene Beispiele derselben gegeben hat, und im neuesten Abdruck der drei Akte diese Stellen sämtlich durch gesperrte Schrift bemerklich gemacht sind. Aber in Beziehung auf die dritte Gattung der vorgenommenen Änderungen verfolgen wir den Gang des Stückes.

Akt I zeigt keine wesentliche Abweichung von Shakspere, nur mannigfache Kürzungen.

Akt II (in der Handschrift verloren gegangen) nimmt bei Shakspere folgenden Verlauf: Montano, Statthalter auf Cypern, erzählt von dem Sturm, der gewütet hat: die Hauptmacht der Türken ist dadurch vernichtet. Cassio landet zuerst, nach ihm erscheint Jago, dem Desdemona anvertraut war, mit dieser Emilie und Roderigo. Es folgt die Scene, in welcher Jago zuerst seine Frau mehr als unsanft anfährt, und dann, von Desdemona veranlaßt, seine Ansichten über die Weiber zu

---

[1]) Nach Gustav Freytag's Zählung: „Technik des Dramas."

[2]) Nachlese zu Schiller's Werken nebst Variantensammlung. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Karl Hoffmeister. Stuttgart, Cotta, 1858. Bd. III. S. 290. (E. Boas, Nachträge zu Schiller's sämmtlichen Werken. Stuttgart, E. Schweizerbart, 1839, 3 Bde. hat diesen Gegenstand unerwähnt gelassen.)

starkem Ausdruck bringt. Jago's gereimte Reden sind von Voß insofern nicht glücklich übersetzt, als er hier — dem Beispiele Schlegel's[1]) folgend — die fünffüßigen Jamben in Alexandriner übertrug. Wenn nun Voß berichtet[2]): „Es that Schiller leid, die Stelle am Anfange des zweiten Aktes wegstreichen zu müssen, wo Jago seine Gehässigkeit gegen das weibliche Geschlecht, die nachher in That übergeht, als Gesinnung äußert" — so wird Schiller an der Versform schwerlich Anstoß genommen haben; die Stelle fällt in's Gewicht für die Entwickelung Jago's, sie ist nicht lang genug, daß ihr Fortfall erheblichen Zeitgewinn brächte. Nur Rücksichten auf das Schickliche werden deshalb hier den Strich begründet haben.

Akt III. Im Anfang von Scene 4 unterhält sich Desdemona mit dem Clown; er soll ihr den Cassio zur Stelle schaffen, weicht aber eine Weile aus mit ziemlich wohlfeilen Scherzen, die in der Übersetzung nur noch matter werden. Schiller hat dies Gespräch, welches ohne alle Bedeutung ist, mit Recht gestrichen.

„Den Akt IV" (berichtet Voß[3]) „läßt Schiller mit der Ohnmacht des Othello beginnen, die Jago durch die Worte: „Sei wirksam Arzenei" u. s. w. hinlänglich erläutert. Wir schließen aus der furchtbaren Wirkung auf eine furchtbare Ursache, statt daß uns im Original Ursache und Wirkung auf eine fast zu freie Art vor Augen geführt werden." Diese Begründung will nicht ausreichend erscheinen, hier entsteht eine Lücke, welche die Gedanken des Zuschauers mehr als billig in Anspruch nimmt; denn ihm wird von Shakspere's überaus kunstreicher stufenweiser Steigerung der Eifersucht eine Stufe ganz unterschlagen. Othello erschien vor dieser Scene zuletzt, als er (III, 4) das Schnupftuch (welches Desdemona verloren, Emilia dem Jago, dieser dem Cassio zugesteckt hatte) immer dringender von seinem Weibe verlangte und endlich im Zorn abging. Jetzt sollen wir ihn, beim Aufziehen des Vorhangs, ohnmächtig wiederfinden und uns — zur Erklärung dieses Zustandes — mit Jago's Worten begnügen:

„Sei wirksam Arzenei,
Sei wirksam! So umstrickt man gläubige Narren,
Und manches brave, keusche Weib kömmt so
Schuldlos in bösen Leumund." —

---

[1]) Romeo und Julia II. 3 Sommernachtstraum V, 1.
[2]) Vorrede S. VII.
[3]) a. a. O.

Der Sprung ist doch zu gewagt, und schwerlich kann sich der Zuschauer zurechtfinden, wenn er nicht genaue Kenntnis des Stückes schon mit in's Theater bringt. Allerdings sind die der Ohnmacht vorausgehenden fünfzig Zeilen im Ausdruck mehrfach so stark, daß sie für heutige Zuschauer der Ermäßigung bedürfen, diese aber wäre nicht schwierig herzustellen. Keinenfalls darf ihr wesentlicher Inhalt ganz beseitigt werden.

Schön und sinnvoll dagegen, mit feiner Berechnung der Bühnenwirkung hat Schiller den Aktschluß angeordnet. Voß sagt darüber: „In der Auskleidungsscene steht die edle Desdemona, während Emilie ihre materielle Rede hält, ohne darauf zu hören, ganz in ihre Ahndung versunken, und stimmt zum Schluß den letzten Vers des aus dem Percy bekannten Weidenliedes an:

Den Weidenkranz trag' ich, seit er mich verschmäht,
Singt Weide, grüne Weide,
Wohl fein solch ein Kränzlein arm Liebenden steht,
Singt Weide, Weide, Weide."[1])

Wir haben sehr zu bedauern, daß Akt IV in der Voß-Schillerschen Handschrift verloren ging, weil gerade die Einzelheiten der Anordnung besonders anziehend wären. Bei Shakspere singt Desdemona während des Auskleidens drei Strophen des Weidenliedes, dann wendet sie sich zu Emilia:

„Sag mir,
Ob es denn Weiber giebt, die ihre Männer
So gröblich hintergehn?

Emilia. Ja freilich giebt es solche; das versteht sich.

Desdemona. Thätst du dergleichen um die ganze Welt?"

Nun folgen Emiliens leichtfertige Äußerungen in Vers und Prosa, fünfmal von Desdemona unterbrochen, gipfelnd in einer Rede von zwanzig Zeilen, auf welche Desdemona nur erwidert:

„Gute Nacht, gute Nacht! Und Gnade sei mein Theil,

---

[1]) Es ist der letzte Vers des ersten Teils, während das Lied in zwei Teile zerfällt. Ursprünglich giebt ein unglücklich liebender seinem Schmerze Worte. Shakspere hat, wie es hier dem Zweck entsprach, die Worte einem Mädchen in den Mund gelegt.

Nicht Leid aus Leid zu schöpfen, sondern Heil!"[1])

Dann fällt der Vorhang.

Ich denke mir nun Schiller's Anordnungen folgendermaßen: Das Weidenlied wird während des Auskleidens von Desdemona noch nicht gesungen, die Einzelreden Emiliens sind stark gekürzt und zusammen gezogen, statt der Schlußworte: „Gute Nacht, gute Nacht!" u. s. w. stimmt Desdemona den letzten Vers des Liedes an, und über dem verklingenden Gesange fällt der Vorhang. An tiefergreifender Wirkung müßte dieser Aktschluß die Urschrift übertreffen.

Voß bemerkt noch: „Der Character der Bianca — eine Rolle, die unentbehrlich ist, um durch die Einführung des Schnupftuches die Raserei des Othello auf's höchste zu steigern — hat einige Züge der Veredelung erlitten, wozu kein innerer, aber wohl ein äußerer Grund vorhanden war." Bianca erscheint im ganzen Stücke überhaupt nur dreimal: III, 4; IV, 1; V, 1. In der ersten und letzten dieser Scenen ist eine Veredelung durch Schiller nirgends wahrnehmbar[2]), die Voßische Angabe muß sich also auf den verloren gegangenen vierten Akt beziehen.

Akt V — folgt ohne wesentliche Änderungen Shakspere's Worten. Gegen den Schluß hin — wo der Dichter, ohne Rücksicht auf das dem Zuschauer schon Bekannte, breite Auseinandersetzungen liebt — ist mehrfach stark gekürzt worden.

Die Darstellung in Weimar fand Beifall — und das verdient bemerkt zu werden als ein Zeichen, wie rasch der Geschmack bei den Zuschauern von Grund aus sich ändert. Am 26. November 1776 hatte Schröder den Othello zuerst auf die deutsche Bühne gebracht — und damals? „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten, man ging davon oder ward nöthigenfalls davongetragen."[3]) Noch nicht dreißig Jahre waren seitdem vergangen!

---

[1]) Alles nach Voß.

[2]) Wenn man nicht dahin zählen will, daß (V, 1) „Strumpert" durch „schlechtes Weib" wiedergegeben ist.

[3]) S. 9.

IX.
„Wie es Euch gefällt"
und die neueren Bearbeiter des Stückes.

Unter den Lustspielen Shakspere's ist keines anmutiger als „Wie es Euch gefällt" — mit seiner Fülle von Poesie und Ironie, von bunter Laune und schlagfertiger Wechselrede. Aber Anmut, die den Leser fesselt, bedingt noch nicht ebenmäßige Bühnenwirkung auf den Zuschauer. Weil die Anforderungen, welche jeder von den beiden stellt, verschieden sind, so sind auch die Mittel verschieden, durch welche der Dichter auf jenen und auf diesen wirkt. Jenem, dem Leser, kommt die ruhige Betrachtung zu statten, sie läßt ihn das schöne Einzelne voll genießen, dabei gleitet er leichter hinweg über mattere Stellen; dieser, der Zuschauer, sieht das bewegte Leben entfaltet, aber, um ihn dauernd zu fesseln, soll sich's gestalten als festgegliederte, stätig fortschreitende Handlung, die aufsteigt bis zum Schluß; da tritt ihm das Breite oder Matte lebhafter, also störender, entgegen. Und die Stellen dieser Art werden so augenfällig bemerkbar, daß selbst der blos handwerksmäßige Regisseur ein natürliches Gefühl für sie hat: er streicht oder kürzt hier ohne Gnade; oder auch, eine Begründung springt ihm nicht scharf genug ins Auge — dann fügt er noch einen Drucker hinzu. Sein Standpunkt ist genau derselbe, auf welchem die große Masse der Zuschauer steht; sein Verdienst ist, mit diesem sich in Einklang zu setzen. Der feiner empfindende Bühnenbearbeiter wird zwar schonender zu Werke gehn, auch er wird den Ausgleich suchen zwischen der Pflicht des Dichters, welcher Alles weiß, aber nicht Alles zu sagen braucht, und dem Recht des Zuschauers, welcher Alles wissen soll, aber Manches erraten darf. Ob indes seine Wagschale sinkt, wenn man „die Stimmen zählt, ohne sie zu wägen" — das ist mehr denn zweifelhaft.

Nun beginnt „Wie es Euch gefällt" mit ebenso reichem als klarem und spannendem Eingang. Herzog Friedrich sitzt rechtswidrig auf dem

Throne, von dem er seinen Bruder vertrieb; dieser Vertriebene führt unfern im Waldgebirge mit den Edelleuten, die ihm folgten, ein gemütlich heiteres Jägerleben; nur seine Tochter Rosalinde verweilt noch am Hofe des Herzogs, mit dessen Tochter Celia sie durch Freundschaft fest verbunden ist. Zu den Getreuen des Entthronten zählte auch der jüngst verstorbene Freiherr Roland de Boys; der Sohn und Majoratserbe desselben, Oliver läßt seinen jüngsten, leiblich wie geistig begabten Bruder Orlando in Verwahrlosung mit den Knechten verkehren, und als dieser sich dagegen auflehnt, trachtet er ihm nach dem Leben. Charles, des Herzos Ringer, hat eine allgemeine Ausforderung zum Ringkampf ergehen lassen, Orlando will sich in Verkleidung dazu stellen; nun wird Charles von Oliver angestiftet, daß er diesen Gegner schonungslos niederwerfen soll. Das Ringen findet statt in Gegenwart des Hofes, Orlando bleibt Sieger, aber er weckt den Zorn des Herzogs, als er ihm seinen Namen nennt, während Rosalinde in rasch auffl ammender Neigung ihn mit einer goldenen Kette beschenkt. Der Herzog, von grundlosem Argwohn gequält, verbannt Rosalinde bei Todesstrafe, Celia kann die Freundin nicht allein ziehen lassen — so beschließen denn beide ihre heimliche Flucht zu dem vertriebenen Herzog, in's Waldgebirge; Rosalinde wählt Männertracht, Celia will sich als Schäferin kleiden, zum Schutz soll Probstein der Narr sie begleiten. So schließt Akt I; ergänzt wird dieser Eingang nur noch dadurch (II, 3), daß auch Orlando sich entscheidet, mit Adam, dem alten Diener des Hauses, die Heimat zu verlassen, nachdem er erfahren hat, sein Bruder Oliver wolle ihn um jeden Preis aus dem Wege räumen. Wenn in der Einleitung eines Lustspiels ganz beiläufig drei jungen Männern die Rippen gebrochen werden, und ihr alter Vater in trostlosem Jammer dabeisteht (wie es hier geschieht), so berührt das den deutschen Zuschauer empfindlicher als den faustfertigen Sohn Altenglands, vor drittehalb hundert Jahren wird ein solches Ereignis seinen Gleichmut noch weniger getrübt haben.

Auf dem festen, kunstvollen Grunde wird der Bau des Lustspiels nicht mit gleicher Kunst weitergeführt: ihm fehlt Maß und Gliederung, die oberen Stockwerke sind zu luftig für den gewichtigen Unterbau, Herzog Friedrich, der Unrechtmäßige, hat seine persönliche Bühnenthätigkeit mit dem ersten Akte bereits abgeschlossen; er zeigt sich freilich noch in zwei kurzen Auftritten (II, 2 und III,1), aber nur, um den Flüchtlingen nachsetzen zu lassen und den Majoratserben Oliver aus seinem Besitz zu stoßen, bis dieser den verschwundenen Orlando

wieder zur Stelle geschafft habe. Das ließe sich, soweit erforderlich, mit kurzen Worten erzählen; die beiden Auftritte könnten also füglich ausfallen. Auch der alte Diener Adam scheidet bald schweigend von der Bühne (II, 7) — als „Mohr, der seine Arbeit gethan hat"; es ist schade um die schöne Rolle, welche ja Shakspere selbst spielte. Vom Beginn des zweiten Akts verläuft das Stück im Waldgebirge; Rosalinde und Celia erwerben hier, durch Vermittelung des Schäfers Corinnus, einen Schäfereibesitz, überhaupt tritt das „Pastorale", auf der englischen Bühne sehr beliebt, breit in den Vordergrund. Vier Liebespaare erscheinen neben einander: kaum, daß ihre Pfade sich einmal kreuzen. Zunächst Orlando und Rosalinde (als Mann gekleidet), wodurch er bis zum Schlusse getäuscht wird. Auf Grund der nämlichen Täuschung verliebt sich in Rosalinde-Ganymed die Schäferin Phoebe, zum Verdruß ihres eigenen Liebhabers, des Schäfers Silvius. Probstein, der Narr, schwankt lange, ob er mit seinem Wald-Käthchen wirklich in den Stand der Ehe treten soll? Dabei wird noch Wilhelm, der Bauerbursch, als nicht allzu gefährlicher Nebenbuhler von ihm aufgezogen und heimgeschickt. Endlich erscheint auch Oliver, der Verfehmte, im Walde, um sich von Orlando das Leben retten und durch die That des Edelmuts seinen bösen Sinn abstreifen zu lassen, damit er solchergestalt im stande sei, mit Erfolg um Celia zu werben[1]). Und all dem leichten, lustigen Liebesleben dient als kräftiger Hintergrund, verbrämt mit Wein, Musik, Gesang, das Zigeunerleben des entthronten Herzogs; zu dessen echtem Wohlwollen bildet wiederum der launige Weltverächter Jaques den prächtigen Gegensatz. Am Schluß wird Rosalinde in Frauentracht von Hymen selbst herbeigeführt: Die beiden lösen ohne Mühe alle lose geschürzten Knoten, und es folgt die Vereinigung sämtlicher Liebespaare. Nun erscheint noch Jakob, ein dritter Sohn des Freiherrn Roland de Boys, er berichtet, daß der Thronräuber, welcher den verjagten Bruder mit Heeresmacht umstellen wollte, durch einen alten heiligen Mann abgewendet sei „von seiner Unternehmung und der Welt," daß er die Herrschaft dem Bruder zurückgebe und die Verbannten in ihre Güter wieder einsetze. Jaques aber, der unheilbare Weltverächter, ist doch soweit bekehrt, daß er den andern alles Gute wünscht, um dann selber dem gebesserten Thronräuber in ein geistlich Leben zu folgen.

---

[1]) Roderich Benedix, der Shakspermanie-Verfasser, hat nach diesem Vorbild manche Ehe gestiftet.

So liegt der Inhalt des Lustspiels. Wir ergötzen uns an dem bunten Treiben — nur um seiner selbst willen: immer fehlt die stetig fortschreitende Haupthandlung, und so fehlt der Kern lebhafter Spannung auf den Austrag eines festgeschlungenen Knotens. Wir vermissen eben jede ernste Schwierigkeit, die dem schließlichen allgemeinen Wohlgefallen entgegenstände; höchstens ist noch einige Neugier vorhanden, wie die poetische Gerechtigkeit den fast verschollenen Thronräuber vor ihr Gericht ziehen wird? Da meldet man dessen Bekehrung, und der Zuschauer muß freilich einen starken Glauben mitbringen, um dem eben so plötzlichen als völligen Sinneswechsel dieses Bösewichts wie des nichtswürdigen Oliver nachhaltiges Vertrauen zu schenken. Allein die leicht verknüpften Auftritte bieten einen so reichen Inhalt von Scherz und Spott und waldfrischem Leben, daß der Wunsch natürlich erscheint, dieses Leben auch bewegt und verwirklicht zu sehen durch die Darstellung. Es entsteht nun die Frage: ob das mit Erfolg ausführbar ist, den mancherlei Bedenken gegenüber, welche der Dichter geschaffen hat? Auf diese Frage aber erhalten wir von verschiedenen Stimmen ganz entgegengesetzte Antwort.

Heinrich Laube, dem sich ein Kennerurteil nicht absprechen läßt, wenn dasselbe auch meist sehr scharf klingt, erklärt[1]), er halte die Versuche mit „Wie es Euch gefällt" für aussichtslos. Ich verstehe diese Aussichtslosigkeit dahin, daß „Wie es Euch gefällt" niemals ein durchschlagendes Kassenstück sein werde, und dann ist solche Behauptung schwerlich anzufechten; sollte aber die Äußerung weitergehen, so sind damit stets erneuerte Aufführungen kaum in Einklang zu bringen, und noch mehr giebt der Umstand zu denken, daß gerade eine Anzahl recht eigentlicher Fachmänner — erprobter Darsteller und gewiegter Bühnenkenner — das Stück auf die Bühne brachte, seine Wiederholung förderte. — Heinrich Laube's entschiedenster Gegner ist Wilhelm Oechelhäuser. Dieser sagt[2]):

„Wie es Euch gefällt wird zwar mitunter in Dresden, Weimar und auf einigen anderen Bühnen nach der Pabst'schen, in München nach der Jenke'schen, in Karlsruhe nach der Devrient'schen Bearbeitung gegeben; allein diese sehr geringe Verbreitung steht außer allem Verhältniß zu dem Range, den das Stück unter den Shakespeare'schen Lustspielen einnimmt, und zu der außerordentlichen Bühnenwirkung, deren es fähig ist. In beiden Beziehungen steht es hoch über der bezähmten

[1]) „Das Wiener Stadttheater", S. 96.

[2]) W. Shakspere's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. II. S. 5.

Widerspenstigen, Viel Lärm um Nichts, Comödie der Irrungen u. s. w., welche doch, und noch dazu in meist mittelmäßigen Bearbeitungen, fast über alle deutschen Bühnen verbreitet sind. Nur der Sommernachtstraum und Was ihr wollt (vom Kaufmann von Venedig abgesehen, der nicht den reinen Lustspielcharacter trägt) können, von den Shakespeare'schen Lustspielen, dem vorliegenden Stück gleichgestellt werden; an Bühnenwirkung dürfte es beide vielleicht noch übertreffen." — Ich bin der abweichenden Ansicht, daß „Wie es Euch gefällt" von allen hier genannten Stücken an Bühnenwirkung übertroffen wird, und daß dies ganz natürlich begründet ist durch deren geschicktere Anordnung; dafür spricht auch sehr schlagend die Zahl der Aufführungen.

In England fand „As you like it" während des vorigen Jahrhunderts zwei freie Bearbeitungen (1732 und 1739)[1]; dann brachte Garrick das Stück auf seine Bühne — ohne Zweifel unter Herstellung des richtigen Wortlauts, welcher übrigens manche Änderung für die Darstellung erfahren haben mag. Garrick wirkte persönlich nicht mit: die Rolle des Jaques mochte ihn kaum reizen, weil Ruhe ausgebrannter Leidenschaft seiner Anlage und Neigung wenig entsprach; der alte Adam aber verschwindet ohne Sang und Klang, während Garrick für seine Person auf starke Abgänge nur allzuviel Gewicht legte. Macready[2], in den Jahren vor und nach 1840 Leiter des Drurylane-Theaters, ließ es sich angelegen sein, die Stücke Shakesperes wieder vorzuführen. Er gab auch „As you like it" und war selbst ein vortrefflicher Jaques, unterstützt von der anmutigen Mrs. Nisbeth, als unvergleichlicher Rosalinde, und Mr. Phelps als Adam. Für den Ringkampf wurde (während des Spiels) ein förmlicher Kampfplatz mit Pfählen und Tauen auf der Bühne abgegrenzt. Ich weiß nicht, ob diese störende Einrichtung zu den Bühnenüberlieferungen gehörte, die ja in England besonders mächtig sind; sicher ist wenigstens, daß Macready — trotz aller guten Absicht, den unverfälschten Shakspere zu geben — die Macht der Überlieferung doch nicht zu verleugnen wagte. Das Stück fand damals wie früher den lebhaften Beifall der Zuschauer.

Auf die deutsche Bühne kam „Wie es Euch gefällt" erst in späterer Zeit, wohl nicht vor 1848. Die Reihe der deutschen Bearbeiter, soweit sie mir bekannt sind, ist folgende:

1. Ph. J. Düringer — 1848 (wählte den Titel: „Die Verbannten)";

[1] Jahrbuch d. D. Sch. G. IX, S. 42.
[2] S. u.

2. R. Jenke—1850;
3. A. Wolff—1862 (mit teilweiser Benutzung von Jenke's Arbeit);
4. J. Pabst—1864;
5. G. zu Putlitz—1865;
6. E. Devrient—1865;
7. W. Oechelhäuser—1870.

Also in zweiundzwanzig Jahren sieben Bearbeiter, und zwar mit einziger Ausnahme des letzten — lauter Fachmänner: Bühnenleiter, Schauspieler, Regisseure. Diese Fachmänner können die Laube'sche Ansicht — falls solche auf gänzliche Aussichtslosigkeit geht — doch nicht geteilt haben, sonst hätten sie unnütze Arbeit schwerlich unternommen. Alle stecken sich das Ziel, die Anordnung des Stücks mehr oder minder zu vereinfachen. Ist eine scharf einschneidende Verwandlung schon bei lebhaft fortschreitender Entwickelung des Stücks unzuträglich, so wird dieselbe noch um vieles bedenklicher, wenn man den lebhaften Fortschritt vermißt, wenn das Stück mehr auf die Wechselrede gestellt ist. Denken wir uns, ein Auftritt, in welchem die Handlung nicht vorwärts rückte, erreichte sein Ende, die Verwandlung findet statt; jetzt erwartet der Zuschauer um so sicherer, daß der Mangel ausgeglichen, daß die Handlung in rascheren Fluß gesetzt werde, und falls das wiederum unterbleibt, hat er ein Recht, sich doppelt enttäuscht zu fühlen. Gerade bei Stücken dieser Art wird es darum für die Bühnenwirkung empfehlenswert, daß der allzuruhige innere Verlauf keine äußerliche Störung erleide — dann mag sprühende anregende Rede, die den Zuschauer in Atem versetzt, um so eher über den Mangel hinwegtäuschen.

Nun hat

Shakspere	in	5	Akten	19	Scenen	mit etwa	10	Schauplätzen,
Düringer	"	4	"	9	"	"	6	"
Oechelhäuser	"	4	"	9	"	"	5	"
Pabst	"	5	"	8	"	"	6	"
Jenke	"	3	"	7	"	"	5	"
Wolff	"	3	"	7	"	"	5	"
Devrient	"	3	"	4	"	"	4	"
Putlitz	"	5	"	5	"	"	3	"

Alle Bearbeiter legen die Schlegel'sche Übersetzung zu Grunde; alle nehmen die Unterredung zwischen Orlando und Adam, welche jenen zur Flucht bestimmt (Shakspere II, 3), in den ersten Akt hinüber —

sei es als Schluß des Aktes (Düringer, Jenke) oder eingeschoben hinter den Auftritt zwischen Orlando und le Beau (nach dem Ringkampf — Shakspere I, 2 am Ende). Den Ringkampf läßt nur Düringer auf der Bühne stattfinden, bei den Übrigen wird er hinter dieselbe verlegt — durch Anordnung einer Veranda, Gallerie, Terrasse oder eines höheren Fensters, von wo aus die handelnden Personen den tiefer gelegenen Ringplatz übersehen. Endlich herrscht noch darin bei Allen Übereinstimmung, daß sie die Maske des Hymen am Schluß des Stückes auf Rosalinde (Düringer, Jenke, Wolff) oder auf Celia (Pabst, Putlitz, Devrient, Oechelhäuser) übertragen. Mancherlei Verschiedenheiten im Kürzen, Zusammenlegen, Begründen, treten dann hervor, um den krausen Scenenwechsel des Lustspiels in seinen vier letzten Akten einfacher und fester zu gestalten. Die sechs ersten Bearbeiter bilden hier, je zu zweien, drei besondere Gruppen: Jenke und Wolff — Düringer und Devrient — Pabst und Putlitz.

Am weitesten entfernt sich von der Urschrift Jenke. Er verfolgt dabei die Absicht, der großen Masse das eigene Nachdenken zu ersparen, ihr Alles klar und greifbar zu machen; dabei verfährt er ziemlich nach denselben Grundsätzen wie Deinhardstein in seiner Bearbeitung von „Was ihr wollt." Wo Shakspere blos angedeutet hat, da wird breiter ausgeführt, handgreiflicher begründet, sowohl durch Wort als That. Man erkennt überall die bühnenfeste Hand, allein bei dem, was die Handelnden sagen und thun, wirkt die Empfindung oft störend, daß es nicht Shakspere ist, der sie das sagen und thun läßt. Gleich Auftritt 1 (Orlando-Adam) ist durch Wechselrede verlängert; Oliver's kurzes Selbstgespräch (nachdem jene abgingen) weitet sich aus zu 24 Verszeilen; sein zweites Selbstgespräch (nach der Unterredung mit Charles) zeigt ein starkes Schwanken des Mitleids, welches die späte, plötzliche Umkehr (Shakspere Akt IV) anbahnen soll, zur ferneren Ergänzung folgt dem Erscheinen Oliver's bei Celia und Rosalinde (Shakspere IV, 3) noch eine besondere Liebesscene zwischen Oliver und Celia. Orlando's 4 Zeilen, als ihn die freundlichen Fürstentöchter nach dem Ringkampf allein lassen (Shakspere I, 2), wachsen zu 20 Zeilen. Der Plan des unrechtmäßigen Fürsten, den vertriebenen Herzog im Waldgebirge zu umstellen, wird vorbereitet durch eine Unterredung zwischen den Hofleuten Lothar und Marcell. Am Schluß erscheint dann, statt Jacob's de Boys, der Herzog Friedrich selber als grauer Mönch, geführt von Celia und Rosalinde in reicher Frauentracht, denen sich Corinnus, Silvius, Phöbe,

Ritter, Jäger, Hirten, Diener unter Hornmusik anschließen, während zugleich die Sonne untergeht! Jener bekennt seine Reue und Besserung, aber sie ist veranlaßt, statt des „heiligen Mannes", durch einen Traum, in welchem ihm seine Eltern erschienen sind! Wolff, der sich sonst Jenke anschließt, hat die letztgedachte Änderung der Urschrift nebst manchem andern ihr zugefügten Zierrat wieder entfernt; dagegen nimmt er den Abschied des menschenfeindlichen Jaques, über welchen Jenke hinweggeht, wieder auf — ohne Zweifel, um nicht die Jubel-Stimmung des Schlusses durch fremde Zuthat zu stören. Auch übt Wolff eine dankenswerte, bühnensprachliche Durchsicht.

Bei Düringer und Devrient fällt der Schwerpunkt auf die Absicht, den Ausgang des Lustspiels mittelst Kürzungen zu beschleunigen. Jener überweist seinem vierten (und letzten) Akte ein starkes Drittel des Ganzen — von Shakspere III, 4 an; dieser beginnt seinen dritten (und letzten) Akt schon mit dem Auftritt, in welchem Orlando den Vers an den Baum heftet (Shakspere III, 2). Bei Düringer ist Oliver mit III, 1 (Shakspere) abgethan; seine Rettung durch Orlando, sein Verhältnis zu Celia fallen mithin ganz fort. Devrient beseitigt nur das letztere, als zu novellistisch. Die Rolle des Jacob de Boys wird von beiden auf le Beau übertragen.

Mit größter Treue folgt der Urschrift Pabst, bis auf einige Umstellungen und Striche, wozu auch der fünfzeilige Ehrn Olivarius Textdreher gehört[1]), aber ohne irgend wesentlichen Zusatz. Putlitz schließt sich ihm an, nur daß er durch Entfernung einzelner Breiten die Rede flüssiger macht und die beiden Auftritte streicht, in denen — nach Akt I — der Herzog Friedrich noch auftritt (Shakspere II, 2; III 1,) da sie für den weiteren Verlauf ohne Störung zu missen sind. Er ist der einzige von allen Bearbeitern, welcher innerhalb des Akts überhaupt keine Verwandlung vornimmt, ohne dabei gewaltsam einzugreifen. Akt I zeigt die Waffenhalle des Herzogs, Akt II, III, V den Lagerplatz des entthronten Herzogs: Wald mit alter Eiche und Eingang in eine Felsenhöhle, Akt IV den Wald mit Brunnen und Bank, im Mittelgrund, Celia's Schäferei.

Ganz den eignen Weg verfolgt der letzte Bearbeiter, Oechelhäuser, welcher im Zusammendrängen über Düringer und Devrient noch erheblich hinausgeht. So verleugnet er die sonstigen strengen Grundsätze und

---

[1]) Diesen streicht Devrient ebenfalls.

zugleich das eigne Urteil über die unbedingte Bühnenwirksamkeit gerade dieses Lustspiels. Gestrichen wird gleich die Eingangsscene (Shakspere I, 1); Rosalinde und Celia beginnen das Stück (Shakspere I, 2); Orlando erscheint zuerst nach dem Ringkampf. Gestrichen ist ferner Oliver's Verhältnis zu Celia, aber auch die Liebe des Silvius und der Phöbe. An Stelle Jacob's de Boys übernimmt der vertriebene Herzog selbst die Mitteilung von der Wandlung des Thronräubers. Demnach scheiden aus: Dennis, Charles, Silvius, Phöbe, Jacob de Boys, Hymen. Endlich wird die Mehrzahl der vorkommenden Lieder in der Tafelscene (Shakspere II, 7) zusammengelegt.

Beim Vergleichen dieser sieben Bearbeitungen scheint es mir zunächst kein glücklicher Griff, das Lustspiel, dessen Grundlagen durchweg romantisch sind, auf den Boden der nüchternen Wirklichkeit verpflanzen und dadurch fester stellen zu wollen. Ganz hinausweisen läßt sich die Romantik doch nicht: dann stoßen aber alle Gegensätze nur härter aneinander. Die Masse der Zuschauer besitzt eine glückliche Eigenschaft: sie glaubt, was sie vor ihren Augen geschehen sieht, ohne erst lange nach dem greifbaren Maßstab zu suchen; warum also diesen Maßstab ihr mit Gewalt in die Hand drücken? Auch der Nachtwandler geht träumerisch und ungefährdet seinen Weg auf dem Dachfirst — er stürzt erst hinunter, wenn man ihn beim Namen ruft. Am bedenklichsten bleibt ohne Zweifel die plötzliche Bekehrung der beiden Bösewichter: Oliver's und des fürstlichen Machthabers. Allein bei jenem kann das Spiel des Darstellers die Unwahrscheinlichkeit so wahrscheinlich machen, daß sie geglaubt wird; Oliver's Rolle muß jedenfalls in sehr zuverlässiger, gewandter Hand sein. Bei dem Andern aber ist die Frage: ob seine Wandlung auch nachhaltig sein wird? von weit geringerem Belang, als die Thatsache, daß der vertriebene Herzog wieder den Thron besteigt, womit alle Fährlichkeiten ihr Ende erreichen. — Das Bestreben, den Ausgang zu beschleunigen, erscheint wohlbegründet durch den Mangel festgegliederter Handlung; dieser erleichtert hier die Striche mehr als bei irgend einem andern Stücke. Wenn aber Beseitigung der Verwandlung im Akte dazu dienen muß, den Mangel an Handlung minder hervortreten zu lassen, so wird aus demselben Grunde Verminderung der Aktzahl sich empfehlen; sie bietet um so weniger Schwierigkeit, als die Vorgänge nicht zu eigentlichem Höhepunkt gipfeln. Für das Bühnengemäßeste würde ich halten: 3 Akte, jeder mit einheitlichem Schauplatz (wie bei Putlitz), im dritten die drei letzten Akte Shakspere's zusammen-

gezogen (wie bei Devrient), mit Kürzungen, im wesentlichen Inhalt überall der Urschrift sich anschließend. Dann erhält jeder Akt seinen abgerundeten Teil der Handlung. Akt I bringt den vollständigen Eingang; Akt II giebt das übersichtliche Bild des Waldlebens: in den Kreis der Verbannten wird Orlando aufgenommen; Celia und Rosalinde siedeln sich dort an; es entsteht wenigstens einige Spannung auf den Zusammenstoß der verschiedenen Gegensätze; Akt III faßt die Liebeswirren zusammen — ohne Unterbrechung (welche in der That für die Bühnenwirkung nicht förderlich sein kann) — bis zur endlichen Lösung. Durch die starken Striche Oechelhäuser's entsteht keine klaffende Lücke in dem losen Gefüge des Stücks, allein der Eingang verliert an Lebendigkeit, er erscheint um vieles matter. Überhaupt wird dem festgebauten ersten Akt jede wesentliche Änderung (mit Ausnahme des einzuschiebenden Auftritts II, 3) nur unvorteilhaft sein. Durch das Zusammenlegen der Lieder in der Tafelscene gestaltet sich diese allzu opernartig. Das schäferliche Liebespaar würde man als Zwischenspiel des Waldtreibens vielleicht vermissen. — Gegen die von sämtlichen Bearbeitern vorgenommene Beseitigung der Hymen-Maske, welche uns heute eben so fremd wie seltsam anmutet, erhebt wohl kein Verständiger ein Bedenken; doch wird hier eine andere Frage nahegelegt. Der wunderlichen Maske, die sich als „Deus ex machina" einführt, entsprechen die kurzen Reimverse ihrer Rede. Allein: „cessante causa, cessat effectus!" Und so scheint mir diese Form nicht gleich angemessen im Munde einer andern handelnden Person, der sie Shakspere keineswegs zudachte — im Munde Celia's oder Rosalindens, die uns beide durch das ganze Stück begleiten und niemals einer solchen Redeweise sich bedienen. Darum wäre der Eindruck ebenmäßiger, wenn diese kurzen Verse mit den herkömmlichen Jamben vertauscht würden, die ja auch gereimt sein könnten. — Noch ein Punkt kommt in Betracht, der für die Bühnenwirkung nicht bedeutungslos ist. Laune und Witz sind die Träger des Stücks, sie verleihen ihm das sprudelnde Leben. Allein Laune und Witz zeigen sich leicht abgeblaßt in der Übersetzung, und zwar in der treuesten am meisten; auch Schlegel ist da nicht immer glücklich. Die leichten Gesellen lassen sich eben schwer einfangen: sie sind oft gar nicht übersetzbar, höchstens ersetzbar. Da stört jede Breite; der Gegensatz soll scharf herausspringen, das Recht der spitzen Form heischt seine Pflicht. Was lustig wirken soll und nicht lustig wirkt, das wirkt matt, doppelt matt bei der Darstellung; es ist dann besser zu streichen. Darum wird

freiste Übersetzung auf der Bühne zur treusten, sobald ihr die lustige Wirkung der Urschrift gelingt. Jenke trifft da wiederholt das Richtige.

In Deutschland ging man über die Grenze kürzender Bühnenbearbeitung nicht hinaus; im Auslande aber wurde wiederholt eine tiefgreifende Umarbeitung gewagt. Den ersten Versuch dieser Art (von dem Vorgang in England abgesehen[1]) unternahm die Dänin Sille Beyer (geb. 1803, gest. 1861). Ihre Arbeit führt den Titel: „Waldleben (Livet i Skoven), romantisches Lustspiel in 4 Akten, eine Bearbeitung von Shakspere's As you like it.“[1]) Das Stück wurde aufgeführt am 1. September 1849 im königlichen Theater zu Kopenhagen und ist dort noch immer gern gesehen. Sille Beyer sagt als Vorrednerin: „Es schien mir gerathen, mehrere Persönlichkeiten in eine zu verschmelzen, so die beiden Brüder Orlando's[2]). Bruderhaß und Neid wird durch den Usurpator vertreten, deshalb schien die Bosheit des Oliver auf ihn übertragbar, ohne daß sein Charakter dabei irgend Einbuße erlitte; wodurch überdies die liebliche Celia dem Mißgeschick entgeht, einen Mann zu bekommen, dessen plötzliche Bekehrung kein Vertrauen erwecken kann; hingegen zeigte sich der lebensmüde Philosoph weit passender und würdiger für diesen Beruf. Damit hängt denn noch ein andrer Vortheil zusammen. Johnson meint, er wisse nicht, inwieweit die Damen der Eile zustimmen würden, mit welcher Rosalinde und Celia ihre Herzen verschenken. In der vorliegenden Bearbeitung werden die Liebenden genauer mit einander bekannt, und man sieht es, wie beide die „Treppe zum Ehestande hinaufsteigen“ (V, 2). In den Scenen zwischen Oliver und Celia sind verschiedene Verse verwendet, die aus Shakspere's Sonetten entlehnt wurden, was wohl als zulässig gelten dürfte. Der so vorzüglich vom Dichter gezeichnete Narr, der Beschützer beider Mädchen, darf seine Würde nicht durch den rohen Liebeshandel einbüßen; er geleitet vielmehr die Schützlinge und wacht über sie, und durch seine Veranstaltung finden sich die Liebenden beim vertriebenen Herzog zusammen. Es ist richtiger, dies ihm zu überlassen, als wenn es durch Rosalinde geschieht. So wird denn auch von Celia, und nicht von Rosalinde, das Spiel vorgeschlagen, welches sich auf die Verkleidung der Muhme bezieht. Am

[1]) Die Mitteilung verdanke ich meinem Freunde Wilhelm Bolin, Professor und Bibliothekar in Helsingfors.

[2]) Sonderbarer Weise scheint sie den Jaques de Boys und Jaques den Philosophen für die nämliche Person zu halten; denn der letztere ist in der That mit Oliver von ihr verschmolzen worden, während der erstere ganz ausfällt.

Schlusse tritt Probstein an Hymen's Stelle, und die Gottheit braucht sich mithin nicht in höchsteigener Person zu bemühen. Im Original verschwindet der Usurpator vom Schauplatz, nachdem er beschlossen, die Flüchtlinge zu verfolgen; in der Bearbeitung sieht man ihn dies ausführen, und da widerfährt ihm das Erlebniß, welches Shakspere zwischen Orlando und Oliver stattfinden läßt; aber die Bearbeitung führt dem Zuschauer vor Augen, was im Original blos erzählt wird."

Die vorgenommenen Veränderungen gestalten sich nun im wesentlichen folgendermaßen. Von Shakspere's Personen scheiden aus: Jaques der Philosoph, Le Beau, Charles, Jacob de Boys, Dennis der Diener, Ehrn Olivarius, Silvius, Wilhelm, Kätchen, Hymen. Der entthronte Herzog heißt Robert, der unrechtmäßige Herzog wird (statt Friedrich) Philipp genannt — vielleicht aus Höflichkeit, weil Friedrich ein Stammname im dänischen Königshause ist.[1]) Dem gewaltthätigen Philipp wird nun zu seinen eignen bedenklichen Eigenschaften noch die ganze Nichtswürdigkeit Oliver's aufgebürdet, denn er erscheint als treuloser Vormund Orlando's und läßt in dieser Würde durch seinen Vertrauten Dennis, der zugleich Orlando's Hofmeister ist, den Ringer Charles ebenso verweisen, wie das bei Shakspere Oliver persönlich besorgt. Oliver aber ist hier nur der Anhänger und Begleiter des verbannten Herzogs, er übernimmt zugleich die Rolle des Philosophen Jaques, Celia heilt ihn vom Menschenhaß; Corin (Corinnus) wird, an Stelle des gestrichenen Silvius, zum jugendlichen Liebhaber der Grissel (Phöbe) gestempelt. Orlando rettet schließlich dem auf der Bühne schlummernden falschen Herzog Philipp das Leben: seine Kugel tötet nämlich einen (hinter der Scene) heranstürmenden wilden Eber. Philipp ist gerührt und umgewandelt, er sucht den verbannten Bruder auf und eröffnet ihm seinen Entschluß, Einsiedler zu werden: — das erscheint um so begründeter, nachdem sich inzwischen auch seine Unterthanen gegen ihn empört haben. Die Versöhnung der Brüder erfolgt, dem Herzog Friedrich wird auf's Neue gehuldigt. Hiernach ergiebt die Schlußabrechnung wesentlichen Nutzen nur für Celia, deren Ehestandsaussicht sich allerdings jetzt viel günstiger gestaltet.

Weit bedeutender, aber auch weit durchgreifender ist eine französische

[1]) Bei Jenke findet sich eine ganz ähnliche Umtauschung, nur daß hier der edle verbannte Herzog den Namen Friedrich erhält, während sich der rechtswidrige mit Leopold begnügen muß.

Umarbeitung — ebenfalls von Frauenhand. Ihr Titel lautet: „*Comme il vous plaira. Comédie en 3 Actes et en Prose, tirée de Shakespere et arrangée par George Sand. Représentée pour la première fois à la Comédie-française le 12. Avril 1856.*“ Eine längere Vorrede wendet sich an „*Mr. Regnier, de la Comédie-française*“, der das Stück in Scene setzte; — vielleicht hat er auch bei der Abfassung, die große Bühnengewandtheit verrät, seine Mitwirkung nicht versagt. In dieser Vorrede heißt es:

‘L'oeuvre de Shakespeare peut se diviser, disions-nous, en trois genres ou séries. Les pièces tragiques, les pièces bouffonnes et celles qui tiennent de l'un et de l'autre genre, qu'il intitulait simplement comédies et que j'appellérai la série de ses drames romanesques.

‘C'est cette dernière série qui est la moins vulgarisée chez nous; quoique souvent pillée, elle n'a jamais été considerée comme scénique apparemment: mais comment le savoir avant de l'avoir essayée à la scène?

‘Est-ce donc un pillage de plus que je vais commettre? J'espère que non, car j'aime encore mieux attacher à la robe du poëte quelques ornements peu dignes de la splendeur, que de faire servir les pierreries dont lui-même l'avait ornée à parer mon propre ouvrage. Je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pouvoir monter cette robe tout entière aux yeux de notre public français moderne. Tous ceux qui, comme vous, connaissent Shakespeare, savent bien que si elle est partout richement brodée, elle est parfois jetée sur l'épaule du dieu avec une négligence ou une audace qui ne sont plus de notre temps, et que notre gout ne supporterait pas.

‘Chaque siècle a imposé des règles à la forme des ouvrages dramatiques. Ces règles-là ne sont rien de plus que des modes, puisqu'elles ont toujours changé et changeront toujours. Lorsqu'elles sonte vieilles, on les rejette comme des entraves méprisables, mais c'est pour en établir d'autres qui font leur temps. Chaque époque s'imagine avoir trouvé les meilleurs possibles, et s'y obstine le plus longtemps possible. Le vrais progrès de notre siècle en ce genre a été le romantisme, qui, à l'exemple de Shakespeare, s'étant affranchi de toute règle absolue a cherché l'émotion dans tous les sujets et sous toutes les formes. Mais le romantisme a déjà

passé fleur, et le goût de Shakespeare s'est émoussé trop vite chez nous. Ce n'est certes pas la faute de certaines traductions vraiment admirables. C'est la faute d'un progrès réel qui se fait dans l'art dramatique, et qui consiste principalement dans l'habileté du plan; il est certain que le moindre vaudeville de nos jours est mieux fait, sous ce rapport, que les plus admirables drames des maîtres du temps passé.

'Mais les progrès en notre monde, ne sont jamais que relatifs. Lorsque Shakespeare s'abandonnait à l'élan fougueux ou aux délicieux caprices de son inspiration, il foulait aux pieds, avec les règles de la composition, des certains besoins bien légitimes de l'esprit: l'ordre, la sobriété, l'harmonie et la logique. Il était Shakespeare, donc il faisait bien, si ces écarts étaient nécessaires à l'élan du plus vaste et du plus vigoureux génie qui ait jamais embrasé le théâtre — —

'C'est sur le plus doux de ses drames romanesques que j'ai osé mettre la main. Il y avait là, je ne dirai pas peu de propos trop vifs à supprimer, du moins pas de situations trop violentes; mais le désordre de la composition, ou pour mieux dire l'absence à peu près totale de plan, autorisait pleinement un arrangement quelconque. Après un premier acte pleine de mouvement, après l'exposition d'un sujet naïvement intéressant, où des caractères pleins de vie, de grâce, de scélératesse ou de profondeur sont tracés de main de maître, le roman entre en pleine idylle, tombe en pleine fantaisie et se fond en molles rêveries, en chansons capricieuses, en aventures presque féeriques, en causeries sentimentales, moqueuses ou bourlesques, en taquineries d'amour, en défis lyriques, jusqu' à ce qu'il plaise à Rosalinde d'aller embrasser son père, à Roland de la reconnaître sous son déguisement, à Olivier de s'endormir sous un palmier de cette forêt fantastique où un lion, oui, un vrai lion égaré dans les Ardennes, vient pour le dévorer; et enfin, au dieu Hyménée en personne, de sortir du tronc d'un arbre pour marier tout le monde, et quelques-uns le plus mal possible: la douce Audrey avec le grivois Touchstone, et la dévouée Célia avec le détestable Olivier.

Il a plu à Shakespeare de procéder ainsi, et bien certainement, pour les esprits sérieux comme pour les enthousiastes sans restriction (eux seuls sont peut-être les juges équitables d'un génie de cette taille), l'arrangement que je me perméts n'est qu'un

inutile DÉRANGEMENT. *Je ne me fais pas d'illusion sur le peu de valeur de tout replâtrage de ce genre, et j'aurais souhaité de n'être pas obligée de m'en servir. Mais ne pouvant rendre par la traduction mot à mot, qui ne donne pas dans notre langue moderne la vraie couleur du maître, les beautés de cette ravissante et traînante vision, j'ai dû, je crois, rendre au moins le petit poëme qui la traverse accessible à la* RAISON, *cette raison française dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalités non moin précieuses. Quoi qu'il en soit, j'ai pu sauver les plus belles parties de l'oeuvre d'un oubli complet, et saisir au vol cette magistrale figure de Jaques, si sobrement esquissée, cet Alceste de la renaissance, qui est venu murmurer quelques douloureuses paroles à l'oreille de Shakespeare avant de venir révéler toute sa souffrance à l'oreille de Molière. J'avais tendrement aimé ce Jaques, moins vivant et plus poëtique que notre misanthrope. J'ai pris la liberté grande de le ramener à l'amour m'imaginant de voir en lui le même personnage qui a fui* CÉLIMÈNE *pour vivre au fond des forêts, et qui trouve là une* CÉLIE *digne de guérir sa blessure. C'est là mon roman, roman, à moi, dans le roman de Shakespeare, et en tant que roman, il n'est pas plus invraisemblable que la conversion subite du traître Olivier. Mais qu'on le blame si l'on veut: j'en fais bien bon marché. Si, quant au reste, j'ai pu donner une idée de cette naîve pastorale mêlée de philosophie, de gaieté, de poésie, d'héroisme et d'amour, j'aurai mon but qui était de prouver ce que je vous ai dit au commencement de cette lettre: à savoir, que travailler exclusivement à surprendre et à enchaîner le public par une grande habileté de plan, ne remplit pas tout le but du théâtre, et que, sans tous ces moyens acquis à la science nouvelle, on peut charmer le coeur et l'imagination par la beauté simple et tranquille, si le coeur et l'imagination ne sont pas lettre morte au temps où nous vivons. — —*

'Cette necessité de mettre quelques vêtements d'emprunt sur le colosse n'est donc ni une profanation ni un outrage; c'est plutôt un hommage rendu à l'impossibilité de le vêtir à la française avec des habits assez grands et assez pompeux pour lui.

'Et il sera fait bien d'autres traductions de COMME IL VOUS PLAIRA. *La mienne n'aura pas d'autre mérite que celui d'avoir été* OSÉE *la première,'* —

Es ist echt weiblich, daß beide Damen, die Französin wie die Dänin, vor allem darauf bedacht sind, Celia's Zukunft sicherzustellen: und wenn beide für diesen Zweck den Menschenfeind (unter echtem oder falschem Namen) verwenden, so folgt daraus nicht, daß George Sand bei Sille Beyer eine Anleihe gemacht habe, vielmehr läßt sich die Übereinstimmung einfach dadurch erklären, daß unter den vorhandenen Personen in der That kein andrer Mann zur geeigneten Verfügung stand. Für den Schauspieler gewinnt überdies die Rolle an Wert, wenn er eine solche innere Wandlung stufenweis zu entwickeln hat; und die Zuschauer nehmen größeren Anteil an dem Menschenfeinde, der sich durch Liebe widerwillig bekehren läßt. Jacques wird nun gleich im ersten Akt eingeführt und gekennzeichnet: er kommt als Bote des entthronten Herzogs an dessen Tochter Rosalinde, um von ihrem Leben und Ergehen Kunde zu bringen. Sie erkennt in ihm den einst lustigen, leichtlebigen Kavalier vom Hofe ihres Vaters; aber auch der regierende Fürst hat ihn erkannt, er sah, daß Rosalinde ihm einen Brief zustellte (an den Vater), und so argwohnt er eine Verschwörung. Dies der Grund zu Rosalindens Verbannung; sie will den Vater aufsuchen, Celia trennt sich nicht von ihr, und Jacques begleitet beide nebst dem Narren auf der Flucht in's Waldgebirge. Seine Aufmerksamkeit für Celia verrät sich schon hier, sie tritt deutlich hervor in der Sorge, als Charles der Ringer gegen Ende des zweiten Akts mit Bewaffneten im Walde erscheint, um die Flüchtlinge in ein Kloster zu bringen. Nun hat Jacques in halbverfallener Waldhütte, die sein Eigentum ist, einen alten Diener (Käthchens Vater) eingesetzt: Dort soll Celia unter seinem Schutze geborgen sein. Als Orlando sich von dem Philosophen eine Anweisung zum Versemachen erbittet, wird dieser eifersüchtig, weil er ihn in Celia verliebt glaubt. Der Schluß, nach befriedigender Lösung aller Wirren, spielt zwischen Jacques und Celia; er wagt keine Erklärung, sie zwingt ihn durch eignes Entgegenkommen, ihr seine Liebe offen und feurig zu bekennen. So ruht auf diesem Paar der eigentliche Schwerpunkt des Stückes; Orlando und Rosalinde treten dagegen in den Schatten. Rosalinde, als Page verkleidet, giebt sich ihrem Vater sehr bald zu erkennen; auch Orlando erkennt sie sofort, ohne ihr das zu sagen, er benutzt vielmehr die Verkleidung, um seine Liebe desto unbefangener auszusprechen: ein wirkungsvoller Gewinn für die Handlung zwischen den beiden. Der Schluß bringt noch eine nicht gerade glücklich erfundene Prüfung, welche Rosalindens Vater mit Orlando

anstellt, bevor er ihm die Hand der Tochter gewährt. Oliver nämlich — für den, nach seiner Entlassung als Liebhaber, keine Besserungsvorrichtung mehr notwendig ist — erscheint mit dem alten Adam, dessen Hände gefesselt sind, und beschuldigt diesen, daß er ihm Geld gestohlen, um Orlando's Flucht zu unterstützen. Jacques und Charles entlarven den Bösewicht, Orlando erhält Gelegenheit, sich glänzend zu bewähren, indem er für den Bruder großmütig eintritt und ihm dadurch Straflosigkeit erwirkt. Die Wandlung des unrechtmäßigen Herzogs ist noch weniger begründet als in der Urschrift; durch Oliver sendet er an den vertriebenen Bruder ein eigenhändiges Schreiben und „macht darin seinen Frieden mit sich selbst," indem er einfach abdankt und jenen wieder einsetzt. — Das Paar Probstein-Käthchen findet sich nur, um getrennt zu werden. Wilhelm ist ein stattlicher Bursch, dem der Mut nicht fehlt: deshalb fürchtet ihn der Narr und sucht sich ihm überlegen zu zeigen, was für den Augenblick gelingt (Shakspere V, 1). Dann aber wird Käthchen von Jacques belehrt, daß dem Narren nicht zu trauen sei, sie verabschiedet sich fürerst mit einer Ohrfeige von ihm, und als schließlich ihre Wahl auf Wilhelm fällt, ist Probstein der völlig Eingeschüchterte. — Das schäferliche Liebespaar Silvius und Phöbe wird ganz beseitigt. Neben diesen beiden Personen fallen noch aus: Corinnus, Ehrn Olivarius, Dennis, le Beau, Jacob de Boys, sowie sämtliche Gesangsstücke. In jedem der drei Akte (die von gleicher Länge sind) giebt der einheitliche Schauplatz ein malerisches Bild.

Akt I: Rasenplatz vor'm Schlosse des Herzogs, mit Bänken und Altan für den Hof, im Hintergrunde Pfahlzaun, der den Ringplatz abgrenzt; überall festlicher Aufputz, Wimpel und Fahnen für das bevorstehende Kampfspiel. Dieses wird dann spannend herausgearbeitet (ohne die zerbrochenen Rippen der drei Brüder).

Akt II: Ardennerwald. Bäume und Felsen, ein Bach unter Weiden, vorn alte Eichen, darunter Steinsitz, weiter zurück steil nieder führender Fußsteig. Den Höhepunkt zum Abschluß bildet Celia's Rettung vor den herandringenden Verfolgern.

Akt III: Ardennerwald. Ärmliche Hütte zwischen Trümmerresten, buschbewachsene Felsen mit dem Durchblick in dichten Wald. Links vorn Steinbank unter einem Baum; im Hintergrunde Schlucht, durch welche sich der Pfad auf die Bühne herabsenkt.

So erhalten wir hier ein neues Gebäude, nach heutigen Bühnenregeln auf Shakspere'scher Grundlage von geistvoller Hand ausgeführt. George Sand arbeitete für französische Zuschauer — da mag sie mit ihrem Verfahren nicht Unrecht haben; diesseits der Vogesen stehen wir freilich Shakspere gegenüber, auf etwas anderm Standpunkt. Ich bin kein abgesagter Gegner der Umarbeitung, sobald sie sich als Notwendigkeit erweist, damit völlig Unzeitgemäßes oder heute Unmögliches beseitigt werde; allein bei „Wie es Euch gefällt“ kann ich solche Notwendigkeit nicht einräumen, weil die Erfahrung gezeigt hat, daß dem Lustspiel auch minder gewaltsames Einschreiten noch immer einen freundlichen Bühnenerfolg in Aussicht stellt.

— — —

X.

Sheridan's „Lästerschule" seit hundert Jahren.

Richard Brinsley Sheridan wurde geboren zu Quilca nächst Dublin am 30. October 1751; schon im sechsten Jahre kam er nach England, besuchte die Schule zu Harrow und widmete sich dann der Rechtswissenschaft. Als aber Garrick 1776 von der Leitung des Drurylane-Theaters zurückgetreten war, übernahm er dieselbe zusammen mit den Herren Linley und Ford. In's Parlament gewählt (1780) bewährte sich Sheridan als gewandter, witziger Redner; er bekleidete verschiedene Ämter. Völlig zerrüttete Verhältnisse führten seinen Tod herbei am 9. Juli 1816, ihm wurde ein Grab im „Poetenwinkel" der Westminster-Abtei.

Sheridan's Reden erschienen gesammelt London 1816, 5 Bände; seine dramatischen Werke (herausgegeben von Thomas Moore), London 1821, 2 Bde., sind die folgenden:

1. The Rivals, Lustspiel in 5 Akten (1773) — hatte, bei der ersten Aufführung im Coventgarden-Theater, einen so zweifelhaften Erfolg, daß es nur einmal wiederholt werden konnte.
2. St. Patrick's Day, or: The scheming Lieutenant, Posse in 2 Akten (1775) — zum Benefiz des Schauspielers Clinch verfaßt und gegeben.
3. The Duenna, komisches Singspiel in 3 Akten (1775) — mit 64 Wiederholungen gleich nach seinem Erscheinen, Garrick hatte das Stück abgewiesen.
4. A Trip to Scarborough, Lustspiel in 5 Akten (1776) — mit Benutzung von Vanbrugh's erstem, sehr beifällig aufgenommenen Lustspiel: The Relapse, or: Virtue in Danger.
5. The School for Scandal, Lustspiel in 5 Akten (1777) — mit unerhörtem Beifall aufgenommen. Nach der ersten Vorstellung wurde das Soufflierbuch vermißt, ohne Zweifel war es in feindseliger Absicht

entwendet. Allein die Schauspieler traten früh am nächsten Tage zusammen, und aus den Einzelrollen ward schleunigst eine neue vollständige Handschrift hergestellt, sodaß die Wiederholung keinen Aufschub erlitt.

6. The Camp, Singspiel in 2 Akten (1778). Ausgestattet mit allem Glanz, der die verschiedenen geschickt behandelten Zustände des Lagerlebens erläuterte, blieb das Stückchen während zweier Spielzeiten in Gunst bei den Zuschauern.
7. The Critic, or: Tragedy rehearsed, satyrisches Lustspiel in drei Akten (1779); — die Hauptpersonen waren dem Leben entnommen.
8. Robinson Crusoe, or: Harlequin Friday, Pantomime mit Gesang (1781); — Sheridan selbst soll einmal die Rolle des Harlequin Friday übernommen haben, als deren Darsteller Joseph Grimaldi sich plötzlich krank melden ließ.
9. Pizarro, Trauerspiel in 5 Akten — bearbeitet nach dem Kotzebueschen Stück: „Die Spanier in Peru." Sheridan verstand kein Deutsch, mit fremdem Beistand hatte er Kotzebue noch überbombastet, aber Ausstattung und Musik wirkten zusammen mit stimmungsvollen Zuthaten — Bonaparte wollte damals England überfallen —: so wurde das gedruckte Stück 30 000 Mal verkauft.

In der Tauchnitz'schen Ausgabe von Sheridan's dramatischen Werken fehlen die vorstehenden Nummern 6 und 8, bei denen Sheridan als Verfasser bestritten ward; alle übrigen Stücke bringt dieselbe vollständig; außerdem Widmungen, Prologe, Epiloge, dazu des Verfassers Verse „To the Memory of Garrick."

The School for Scandal ist nicht allein Sheridan's bedeutendste Bühnen-Leistung, sie zählt auch zu den besten englischen Lustspielen und übt ihre Anziehungskraft in England noch heute unvermindert. Vor einigen Jahren wurde das Stück auf einer der kleineren Londoner Bühnen, dem Adelphi-Theater (Strand), während der ganzen Spielzeit fortdauernd wiederholt, und zwar unter solchem Zudrang, daß es schwer hielt, einen Platz zu bekommen. Diese ewige Jugend verdankt der Lästerschule der Treue des Sittenbildes, welches darin entrollt wird, dem leichten gefälligen Stil, der scharfen Zeichnung, und nicht zum Mindesten den beiden glänzenden, stets durchschlagenden Auftritten: bei Charles Surface im Bildersaal, bei Joseph Surface in der Bibliothek; daneben besteht dann die ewige Jugend der Lästerschule und ihre welt-

umfassende Eigenschaft. Vom Standpunkte der Bühnenkunst bleibt mancherlei zu wünschen übrig, aber man darf nicht außer acht lassen, daß diese vor hundert Jahren mit großer Sorglosigkeit behandelt wurde, daß die Zuschauer da kaum eine bescheidene Forderung stellten. Das Stück enthält zwei verschiedene, nur ganz lose verknüpfte Handlungen; die Akteinteilung ist ziemlich willkürlich; so z. B. unterbricht der fallende Vorhang am Schluß von Akt II einen Auftritt, der bei Beginn von Akt III genau auf demselben Punkte fortgesetzt wird; und die nämliche Lästergesellschaft treibt ganz die nämliche Beschäftigung in zwei verschiedenen Scenen (I, 2 und II, 2), welche sich wiederum fast von selbst zusammenschließen. Für diese wie für jene Trennung fehlt jeder ersichtliche Grund, es entsteht dadurch nur ein willkürlicher und darum doppelt störender Wechsel, sodaß die 5 Akte 14 verschiedene Schauplätze aufweisen. Daran sind die Engländer gewöhnt durch Shakspere; aber Shakspere durfte dieserhalb geringere Bedenken haben, weil er mit den Sprüngen der Handlung — von Norden zum Süden, oder aus einem Weltteil in den andern und wieder zurück — wenigstens nur die Einbildungskraft seiner Zuschauer in Anspruch nahm, während diese Sprünge sich auf unverändertem Schauplatz vollzogen.

Zu der Zeit, als Sheridan's Lustspiel erschien, lebte in London Johann Daniel Siegfried Leonhardi. Geboren um das Jahr 1740 in Berlin, ward er als Rechtsstudent in Halle (1759) Freimaurer; später finden wir ihn in Hamburg mit kaufmännischen Arbeiten und Sprachunterricht beschäftigt. Von hier übersiedelte er für längere Zeit nach London, verschwand aber dann, nebst einer Summe Geldes aus der Freimaurerkasse und starb zu Petersburg. In London schrieb Leonhardi Berichte für die Hamburger Zeitung und übersetzte eine Reihe von Stücken aus dem Englischen, welche handschriftlich an die deutschen Bühnen verkauft wurden. Zu diesen Stücken gehörte auch Sheridan's Lustspiel. Die Übersetzung folgt der Urschrift nicht allzu wörtlich: es finden sich Striche, Zusätze, sonstige Änderungen, welche aber minder erheblich sind; dagegen ist die Reihe der wechselnden Schauplätze beibehalten, nur zwei unwesentliche wurden beseitigt. Den Ort der Handlung verlegt der Übersetzer nach Deutschland, er bemüht sich demgemäß, auch die bezeichnenden Namen zu übertragen. Diese lauten bei ihm: Der Baron (Sir Peter Teazle); die Baronesse (Lady Teazle): der Obriste von Buschdorf (Sir Oliver Surface): Jacob von Buschdorf; Karl von Buschdorf; Herr von Groldorf (Crabtree); Herr von Afterwitz (Sir

Benjamin Backbite); Körner (Bowley); Schlange (Snake); Sorgenfrei (Careleß); Frau von Spötter (Lady Sneerwell); Frau von Reinfeld (Mrs. Candour).

Nach dieser Handschrift geschah die erste deutsche Aufführung in Berlin am 5. Juni 1780. Der Theaterzettel brachte folgende Einführung:

„Dieses ist eines der neuesten Stücke der englischen Bühne, das, vermöge seiner nach dem Leben geschilderten Charaktere, seiner Moral, seines Witzes, gegenwärtig in London so vielen Beifall gefunden. Wir danken es dem edeldenkenden Freunde, der uns von London mit diesem Manuscripte bereichert. Da die Rollen bestmöglichst vertheilt sind, so erwarten wir den Beifall eines gnädigen und hochgeneigten Publicums."

Darauf folgte die Aufführung in Hamburg am 23. März 1781 und in Mannheim am 26. August desselben Jahres. Der Baron war Iffland, Obrist v. Buschdorf-Beil, Jacob v. Buschdorf-Boeck, Karl v. Buschdorf-Beck. Ein Übersetzer wird nicht genannt, doch erweisen ihn die Personen-Namen. Bei der Angabe des Theaterzettels: „Lustspiel in vier Akten" möchte ich lediglich einen Druckfehler vermuten, denn es ist kaum anzunehmen, daß man von den vier ersten Akten, die ziemlich gleich lang sind, zwei zusammengezogen haben sollte, während der fünfte Akt durch seine größere Ausdehnung eine solche — überdies zu nichts führende — Behandlung von selbst verbietet. Dann erst erschien die Handschrift im Druck:

„Die Lästerschule. Ein Lustspiel des jüngern Herrn Sheridan. Für die deutsche Bühne übersetzt von Leonhardi. Mit einem Titelkupfer [1]). Berlin, bey Christian Friedrich Himburg, 1782 [10 gr.]."

Leonhardi's Übersetzung wurde jetzt durch Friedrich Ludwig Schröder, der von Ostern 1781 bis Januar 1785 dem Wiener Hofburgtheater als Mitglied angehörte, zunächst für diese Bühne mit kunstverständiger Hand eingerichtet. Es entsprach seinen Ansichten wie denen der Zeit, daß die Handlung nach Deutschland verlegt worden war, allein das Spiel mit der in den Namen liegenden Beziehungen fand nicht seinen Beifall. So heißen bei ihm die Personen: Baron von Ostberg; Baronesse von Ostberg; Frl. Amalie von Embden; Frau von Werling (Lady Sneerwell); Frau von Rembach (Mrs. Caudour); Obrist Dehnholm (Oliver); Jacob, Karl, seine Neffen; Herr von Graudorf (Crabtree); Herr von Winsen,

[1]) Es zeigt die Versteigerung in der Bildergallerie.

ein Neffe (Backbite); Herr von Renner (Bowley); Herr Buschmann (Snake); Herr von Torbay (Carleß). Schröder strich, wo er Breite zu finden meinte, legte zusammen mit leichter Verbindung und beseitigte solchergestalt jede Verwandlung innerhalb des Akts — bis auf eine, die grade im Schlußakt stehen blieb und hier besonders ungünstig wirkt; die Reden machte er durch kleine Änderungen flüssiger. So erschien das Stück am 3. Juni 1782 auf dem Burgtheater mit Schröder als Baron. Bei einer Wiederholung am 15. Juli mußte er, da Brockmann plötzlich erkrankt war, den Obristen aus dem Stegreif spielen und fand in dieser Rolle nicht minder ungeteilten Beifall. Erst später wurde Schröder's Einrichtung gedruckt:

„Die Lästerschule. Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach dem Englischen des jüngeren Sheridan, von Schröder. (Nach dem Aufführungs-Exemplar des k. k. Hofburg-Theaters.) Wien, Verlag und Druck von J. B. Wallishaußer, 1847."

Einen ferneren Abdruck brachte die Universal-Bibliothek unter Nummer 449:

„Die Lästerschule. Lustspiel in fünf Aufzügen von Rich. Brinsley Sheridan. Übersetzt von Schröder. Leipzig, Verlag von Philipp Reclam jun."

Bei diesen beiden Ausgaben wäre der Titel dahin zu berichtigen: „Übersetzt von Leonhardi, für die Bühne eingerichtet von Schröder." Grade der Umstand, daß Schröder hier eine fremde Arbeit zu Grunde gelegt hatte, veranlaßte ihn ohne Zweifel, das Stück in die später durch ihn veranstaltete „Sammlung von Schauspielen für's Hamburgische Theater. 4 Bde. Schwerin und Wismar, 1790" nicht mit aufzunehmen, wie es denn auch in seinen „Dramatischen Werken" (herausgegeben von E. v. Bülow, Berlin, 1831) keine Stelle fand.

Eine selbständige Arbeit brachte die „Klassische Theater-Bibliothek aller Nationen" unter Nummer 30:

„Die Lästerschule. Lustspiel in fünf Akten von R. B. Sheridan. Stuttgart, Carl Hoffmann, 1868."

Hier ist wiederum im Fortgang der Handlung keine Abweichung von Sheridan. Die Übersetzung erweist sich als ziemlich ungelenk; mancherlei Änderungen und Umstellungen im Gespräch zeigen eine bestimmte Absicht zu verbessern, sie sind aber nicht grade glücklich zu nennen. Die Übertragung der englischen Namen nach ihrer Bedeutung wird auf's Neue versucht: Baron Zischel; Graf Flachberg, Major a. D.

(Oliver); Holzapfel, Kommerzienrath (Crabtree); Baron Ruckenbeißer (Backbite); Wolf, Rentier (Bowley); Dr. Schlange, Advokat (Snake); Sorglos, ein Parasit (Careleß); Herr von Humper (Sir Harry Bumpers); Frau von Höhnisch (Lady Sneerwell); Fräulein Ehrlich (Mrs. Candour).

Noch lag mir vor das handschriftliche Regiebuch des Karlsruher Hoftheaters, nach der beigeschriebenen ersten Besetzung etwa vom Jahre 1830 — damals war Joseph Freiherr von Auffenberg Intendant. Der Titel lautet:

„Die Lästerschule. Ein Lustspiel in fünf Akten des jüngern Herrn Sheridan. Für die deutsche Bühne übersetzt von Leonhardi."

Es ist das ein wunderliches Machwerk. Die Namen der Personen sind aus Leonhardi übernommen, der Gang des Stückes zeigt durchweg Schröder's Bearbeitung, die Worte hat ein unbekannter Johann Ballhorn behandelt. In erster Linie wird zwar der Schröder'sche Ausdruck beachtet, daneben aber finden sich Zusätze aus Leonhardi, aus der Urschrift, sogar aus eignen bescheidenen Mitteln, diese nicht ohne empfindsame Anwandlungen. So werden Breiten, die glücklich beseitigt waren, wieder hergestellt, selbst noch breiter ausgeführt, und erst dem späteren Regisseur blieb es vorbehalten, seinen Rotstift abermals reinigend zu handhaben, was er denn auch rücksichtslos ins Werk setzte.

Das Lustspiel, dessen Form sich veraltet zeigte, begann allmählich von den Brettern zu verschwinden, wenn nicht die wirksamen Rollen durch wirksame Darstellung es hier und da noch erhielten. Zur Wiederbelebung erschien:

„Schleicher und Genossen, oder: die Lästerschule. Lustspiel in fünf Aufzügen, mit freier Benutzung des Stoffes von Sheridan's: „School for Scandal" von Rudolf Genée. Verlag der Theater-Buchhandlung von A. Kühling, Berlin o. J."

Das Stück spielt in einer deutschen Hauptstadt. Die Personen sind: Joachim Balders (Sir P. Teazle); Anna, seine Gattin; Marie, sein Mündel; Karl und Joseph von Steinberg; Florian von Steinberg, ein reicher Fabrikant aus Amsterdam (Sir Oliver); Hofräthin von Wendel, Wittwe (Lady Sneerwell); Frau Secretair Klingelein (Mrs. Candour); Kommissionsrath Krapf (Crabtree); Dr. Speiling, dessen Neffe (Backbite); Krakauer, ein jüdischer Mäkler (Moses); Guthmann, ein alter Diener des Hauses Steinberg (Bowley); Merck, im Dienste der Frau von Wendel (Snake); Flunker, Grund, Selmer, Schwenk, Karls Freunde, — also sämtliche Personen Sheridan's, dem auch die all-

emeine Führung der Handlung folgt. Aber diese ist in einen andern Gesellschaftskreis verlegt, und dadurch gewinnen die Reden eine andere Färbung. Im Einzelnen bewegt sich der Bearbeiter durchaus selbständig: die Auftritte sind teils neu, teils anders gewendet und vielach anders geordnet. Als entschiedener Gewinn muß es bezeichnet werden, daß die persönlichen Pläne der Hofrätin (Lady Sneerwell) gegen Karl mehr in den Hintergrund treten, daß sie mithin die Haupthandlung weniger durchkreuzen; allerdings ist dadurch eine Verwandlung (Akt I) bedingt. In der berühmten Bibliothekscene weiß Karl es zu verhindern, daß Balders (Sir Peter Teazle) die Anwesenheit seiner Gattin erfährt, diese letztere bekennt nun selbst dem Gatten ihre Schuld, und das führt zur Aussöhnung Beider.

Die meinerseits versuchte Bearbeitung[1]) hat Ort, Zeit, Namen der Urschrift, desgleichen die Führung der Handlung beibehalten: mir will Stimmung und Färbung der Zeit nicht unwesentlich erscheinen für die Bühnenwirkung. Sodann wurde Einheit des Schauplatzes in jedem Akt hergestellt; die zwei Haupthandlungen, statt neben einander sich abzuspielen, erhielten eine feste Verbindung, wodurch auch Akt III den schärferen Abschluß gewann.

[1]) Erste Aufführung in Karlsruhe am 3. October 1878.

XI.
Spanische Schauspiele in Deutschland.

Fast um dieselbe Zeit, als Shakspere der deutschen Bühne durch Schröder gewonnen ward, fanden dort spanische Schauspiele den ersten Eingang — freilich nicht mit der gleichen Wirkung eines mächtigen, weitgreifenden Ereignisses, vielmehr in ruhigem Verlauf.

Der Pariser Advokat Simon Nicolas Henry Linguet[1]) veröffentlichte 1770 vier Bände spanischer Komödien in französischer Übertragung. Sie enthielten: „1, La Constance à l'épreuve; 2, Le precepteur supposé; 3, Les Vapeurs; 4, Il y a du mieux; 5, Le Viol puni; 6. La Cloison; 7 Le défier des apparences; 8, La Journée difficile; 9, On ne badine point avec l'Amour; 10, La Chose impossible; 11, La Ressemblance; 12, L'Occasion fait le Latron; 13, Le Sage dans sa retraite; 14, La Fidelité difficile; 15, Le Fou incommode; avec les Intermèdes: a, de Melons & de la Femme têtue; b, des Bignets; c, du Malade imaginaire; d, de la Relique; e, de l'Ecolier magicien."

Hiernächst erschien:

„Spanisches Theater. Aus dem Französischen übersetzt. Braunschweig. Im Verlage Fürstl. Waisenhaus-Buchhandlung, 1770.1771." 3 Bde.

Der Vorbericht ist unterschrieben: „Braunschweig, 20. April 1770," der Übersetzer wird nicht genannt: Reichard's Gothaischer Theaterkalender[2]) bezeichnet als solchen: J. F. W. Zachariä[3]). In dem Vorbericht des deutschen Herausgebers (zu Bd. 1) heißt es: „Als wir die

---

[1]) Geb. 1736 zu Rheims, Advokat von Ruf am Pariser Parlament, aber als streitsüchtig gefürchtet von seinen Amtsgenossen wie in Gelehrtenkreisen, schrieb Verschiedenartiges, wurde hingerichtet in der Revolution 1794. (Vgl. „Anecdotes Dramatiques. Paris, 1775." III, 307.)

[2]) Auf das Jahr 1778. S. 174.

[3]) Geb. 1726, Lehrer am Carolinum in Braunschweig 1748; bekannt durch seine „scherzhaften Heldengedichte". (Gesammelte Schriften, Braunschweig 1763—65. 9 Bde.)

Stücke, die uns Herr Linguet aus dem Spanischen liefert, zu lesen an**fingen,** so wußten wir aus eignen und sehr unläugbaren Erfahrungen, **wie** wenig man sich auf die Treue eines französischen Übersetzers zu **verlassen** habe. Die Stücke reizten indes unsere Aufmerksamkeit, sie **gefielen** nicht nur uns, sondern auch andern Personen, von deren Ge**schmack** wir versichert waren; wir wurden veranlaßt, die Gegenwart der **Ackermann'schen** Schauspieler-Gesellschaft zu nutzen und ein Paar von **diesen** spanischen Stücken auf dem hiesigen Theater zu versuchen[1]), und **dieses** erweckte zuerst den Gedanken, die ganze Übersetzung von des **Herrn** Linguet Theater zu übernehmen."

Das ist insofern ungenau, als nur 12 größere Stücke (statt 15) übersetzt sind. Reichard's Theaterkalender berichtet[2]):

„Beytrag zum spanischen Theater, Hamburg und Riga, 1771. 8. Gärtner[3]) liefert hier aus dem Linguet die übrigen Stücke nach."

Auch dies ist ungenau: Gärtner bringt (nach der Inhaltsangabe) nur hinzu — ein größeres Stück und vier Zwischenspiele, mithin fehlen von den Linguet'schen Stücken noch 2 größere und 1 Zwischenspiel.

Zachariä's Vorbericht sagt weiter: „Wir können freilich nicht entscheiden, da wir die spanischen Originale nicht besitzen, und spanisch verstehen, ob Herr Linguet getreu übersetzt habe, oder nicht; wir wollen sogar gern zugeben, wie er in seiner Vorrede nicht undeutlich gesteht, daß er mit seinem Originale nach französischer Art ziemlich eigenmächtig verfahren haben mag; dies ist indessen, seiner Versicherung nach, vornehmlich in Kleinigkeiten und Nebenumständen, und hier und da im Dialog geschehen. — Uns bleibt doch noch das kleine Verdienst, daß wir durch unsere Übersetzungen unseren Landsleuten zuerst den Vorschmack von dem spanischen Theater gegeben haben. — Bei der Übersetzung haben wir uns nicht auf sclavische Art an den französischen Ausdruck gebunden, und sie so einzurichten gesucht, daß die Stücke auf unsern deutschen Schaubühnen aufgeführt werden konnten."

Durch die dreizehn größeren Stücke sind sechs Dichter vertreten; ihre Thätigkeit umfaßt etwa hundertunddreißig Jahre (1575 bis 1705),

---

1) Schröder spielte den „Grazioso".

2) a. a. O.

3) K. Chr. Gärtner, geb. 1712, Professor am Carolinum 1747, gest. 1791.

aber diese Jahre bilden die Blütezeit des spanischen Schauspiels. Zu den Stücken haben beigesteuert:

Lope de Vega (3); Die Sclavin ihres Liebhabers; Die übertriebene Delicatesse; Der vermeinte Informator;

Calderon (4): Der Vorschlag, oder: Verwirrung über Verwirrung; Es geht erwünscht; Die Liebe versteht keinen Spaß; Die bestrafte Entführung (Richter von Zalamea, hier als Lustspiel bezeichnet);

Moreto (3): Die unmögliche Sache; Gelegenheit macht Diebe; Die Ähnlichkeit;

Fragoso (1): Der Weise auf dem Lande;

Candamo (1): Der Zweikampf mit seiner Geliebten;

Antonio de Solis (1): Der beschwerliche Narr.

Das „Spanische Theater“ giebt uns also eine zweimalige Bühnenbearbeitung — durch Linguet und Zachariä. Die getroffene Auswahl ist nicht durchweg glücklich zu nennen; der Zeit entsprechend trägt die Sprache, überall Prosa, ein recht hölzernes Gewand. In den Ackermann-Schröder'schen Verzeichnissen der Aufführungen[1]) finden sich fünf von den dreizehn Stücken genannt. Eines derselben hat so seltsame Wandelungen und Wanderungen erfahren, daß es sich verlohnt, seinen Spuren nachzugehn.

„La chose impossible — Die unmögliche Sache[2])“ lautet der nüchterne Titel bei Linguet-Zachariä; der ursprüngliche Verfasser war Lope de Vega, mit dem vollen Namen genannt: Frey Lope Felix de Vega Carpio[3]). Geboren 1562 und früh verwaist, wurde Lope zuerst Soldat, dann Student in Salamanca, später Sekretär im Dienste vornehmer Spanier und wiederum Kriegsmann auf der „unüberwindlichen Armada“; manches Abenteuer — in der Liebe und im Kriege ward bestanden, nachdem ihm zwei Frauen gestorben, wählte er endlich, ein hoher Vierziger, den geistlichen Stand und erreichte die Würde eines apostolischen Protonotars bei dem Erzbistum Toledo. Nun erst verbreitet sich in immer weiteren Kreisen sein Ruhm als Dichter, er wird der gefeierte Liebling des spanischen Volkes. Wer das höchste Schöne ausdrücken will, der verbindet es mit seinem Namen: man spricht von

---

[1]) F. L. Schröder, von Meyer. IIb, 51 ff.

[2]) Spanisches Theater. II, 1.

[3]) Schack, Gesch. der dram. Litteratur und Kunst in Spanien. Frankfurt a. M. 1854. II, 152.

einer Lope-Rose, von einem Lope-Brillant. Der Dichter starb 1635, er hatte Schauspiele geschrieben — mehr als Sand am Meere, wenigstens waren auch sie nicht zu zählen. Nur der kleinste Teil davon erschien im Druck, die Handschriften verzettelten sich oder sie liegen vergraben im Bibliothekenstaub; aber volle fünfzehnhundert Schauspiele (kleinere Zwischenspiele nicht gerechnet) dürfen als sicher gelten; dabei sind manche Wiederholungen unvermeidlich.

Lope de Vega nannte sein Lustspiel, von dem hier die Rede ist: El Mayor imposible (das Unmöglichste von Allem.) Ludwig Braunfels gab eine deutsche Übersetzung desselben [1]), die den Meisterwerken der Schlegel, Gries, Malsburg würdig zur Seite steht; ja, sie übertrifft diese noch in einem Punkt. Schlegel und seine Nachfolger hatten es versucht, die spanische Assonanz, welche sich durch manches Hundert Verszeilen fortzieht, auf gleiche Weise deutsch wiederzugeben. Allein die spanische Assonanz bringt vorwiegend in zwei Silben zwei volle Vokale, die deutsche dagegen sieht sich in der zweiten Silbe meist auf das flüchtige e hingewiesen. Aus diesem Grunde blieb Mühe nnd Kunst der Übersetzer fruchtlos; die deutsche Assonanz wurde auch dem geübten Ohre kaum bemerkbar, der Zweck war mithin verfehlt. Braunfels hat nun mit doppelter Kunst und Mühe nicht bloß die Assonanzenreihen wiedergegeben, er hat dieselben zugleich fortlaufend gereimt, so daß sie voll ins Ohr fallen.[2]) Das Lustspiel El Mayor imposible zählt zu den besten des fruchtbaren Lope durch festes Knüpfen und leichtes Lösen der mannigfaltigen Knoten. Und sein Inhalt?

„In Neapel war die Königin Antonia von einem verzehrenden Fieber heimgesucht; das machte ihr um so mehr Bekümmernis, weil sie unter vielen Freiern dem Prinzen von Aragonien ihre Hand versprochen hatte und seiner Ankunft entgegensah. Nachdem nun alles Wissen der Ärzte sich ohnmächtig erwiesen, ließ sie öffentlich verkündigen, daß der-

[1]) Dramen aus und nach dem Spanischen. Von Ludwig Braunfels. Frankfurt a. M., 1856. II, 1.

[2]) Allerdings war er nicht der Erste mit diesem Versuch, den vor ihm schon G. N. Bärmann und C. Richard (Calderon's Schauspiele. Zwickau, Gebr. Schumann, 1824—1827. 12 Bdchn.) angestellt hatten; aber er war der Erste, dem dieser Versuch durch den leichten Fluß seiner Verse gelang. Jene Übersetzungen brachten auch die deutschen Assonanzen a—a, e—a, o—i, a—o, u—a, e—i in nicht gewinnender Weise; denn abgesehen von der unvermeidlichen Gezwungenheit wird eine unerträgliche Schwerfälligkeit dadurch herbeigeführt, daß die weit überwiegende Mehrzahl dieser volleren Assonanzen aus Spondäen besteht.

jenige, welcher die Krankheit zu bannen vermöchte, eine reiche Belohnung erhalten sollte. An den Tagen aber, wenn das Fieber sich nicht einstellte, veranstaltete die Königin anmutige Festlichkeiten, bei denen Dichtkunst, Schauspiel, Tanz und Gesang um den Preis stritten, und ihre Ritter waren dann eifrig bemüht, Rätselspiele oder Liebesgedichte abzufassen, welche von ihnen vorgetragen wurden, um die Königin zu erheitern. Unter diesen Rittern befand sich auch Roberto aus einem der vornehmsten Geschlechter, welches mit dem Kronfeldherrn von Aragonien in naher Verwandtschaft stand; und Roberto hatte eine Schwester Namens Diana bei sich zu Hause, denn ihre Eltern lebten nicht mehr, die war sehr schön und klug, aber zugleich stolz und keck. Nun begab sich's bei einem der Feste, daß die Königin verlangte, ein Jeder sollte erklären, was ihm in der Welt als das Unmöglichste erschiene. Da wußten denn die Ritter nach der Reihe gar verschiedene Dinge zu nennen, bis endlich die Königin sagte, sie hätten allesamt nicht das Richtige getroffen; das Unmöglichste sei, ein Weib zu hüten, in dessen Herzen die Liebe wohne. Dagegen stritt aber Roberto und meinte, daß vielmehr Folgsamkeit und Schwäche die Eigenschaften der Weiber wären. „Ich habe eine Schwester," fuhr er fort, „welche die Pflichten ihres Standes zu erfüllen weiß und darum keinen Dank verdient. Aber wenn sie auch nicht selber ihre Ehre hütete, so würde ich's doch zu verhindern wissen, daß selbst der Schlaueste ihr nahen könnte." Ihm widersprach alsbald Lisardo; der war ein stattlicher Mann, noch in jugendlichem Alter, und der Königin vertrauter Rat. So verfocht er denn eifrig die Behauptung, daß ein Weib, welches in Wahrheit liebe, unmöglich zu hüten sei; und seine Herrin sprach ihm heimlich zu, er solle, um Roberto zu bestrafen, dessen Schwester Diana erobern. Lisardo verhieß ihr das gern, denn er hatte schon ein Auge auf die schöne Diana geworfen. Als Roberto an dem Abend vom Hofe heimging, war ihm der Vorfall nicht angenehm; er berichtete ihn gleich seinem alten Hofmeister Fulgencio, der noch bei ihm wohnte, und beauftragte diesen, daß er Niemand, wer es auch sein möge, in das Haus einlasse, mit dem Hinzufügen, seiner Schwester solle die Sache verborgen bleiben. Der alte Fulgencio war indessen anderer Ansicht, darum erzählte er im Gegenteil Dianen den ganzen Hergang, damit sie der Königin zeigen solle, ihre Tugend zu besiegen, sei unmöglich; und zu gleicher Zeit warnte er sie vor Lisardo, der durch die Vorzüge seines Körpers und Geistes ein gar gefährlicher Mann sei. Dadurch wurde aber nur der Eigensinn Dianens gestachelt,

umal es sie schon verdrossen hatte, daß der vielgepriesene Lisardo ihr isher keine Aufmerksamkeit schenkte. Indessen befahl Lisardo seinem hlauen Diener Ramon, er solle ihm auf jeden Fall noch an dem ämlichen Abend ein Stelldichein mit Diana verschaffen. Ramon erviderte, daß dies leicht zu bewerkstelligen sei; er verkleidete sich als lämischer Händler, und in der Straße, wo Roberto wohnte, rief er die kostbarsten Waren zum Verkauf aus. Diana samt ihrer Zofe Celia wollten die ockenden Dinge in der Nähe sehen, und Fulgencio verstattete dem fremden Händler ohne Bedenken den Eintritt. Der kramte gleich seine Juwelen und Schmucksachen aus, unter denen sich auch ein reich eingefaßtes Bildnis Lisardo's befand. Als Dianen dasselbe wohlgefiel, erzählte der Kaufmann unbefangen, daß es einer Dame bestimmt sei, die Herr Lisardo liebe, und sie heiße Diana, eine Verwandte des Kronfeldherrn von Aragonien. Auf ihren Wunsch ließ er ihr nun das Bild, aber erst nachdem sie dafür ihr eigenes Bild gegeben hatte, denn sie durchschaute längst, welche Bewandtnis es mit dem vlämischen Kaufmann habe. Bald darauf kam Roberto heim, und von steter Sorge gequält, durchsuchte er das Zimmer seiner Schwester; da fand sich Lisardo's Bild, er geriet in den heftigsten Zorn. Diana hatte jedoch nach der Entdeckung schnell ein Briefchen an den Händler abgeschickt, das ihm Weisung erteilte; sie behauptete auf des Bruders Vorwürfe, ihre Zofe Celia habe beim Kirchgange das Bild gefunden, und zu gleicher Zeit hörte man schon, wie draußen auf der Straße das verlorene Bild ausgeschellt wurde, wodurch denn Roberto ganz beruhigt ward, so daß er die Schwester um Verzeihung bat. Noch an dem nämlichen Morgen erschien wiederum Ramon, diesmal in reicher Kleidung als Don Pedro, Stallmeister des Kronfeldherrn von Aragonien, und brachte in dessen Namen zum Geschenk für seinen Vetter Roberto sechs edle Pferde, prächtig gesattelt und gezäunt, welche ihm dienen sollten, wenn die Königin ihre Hochzeit hielte. Zugleich überreichte er ein Schreiben des Kronfeldherrn, daß der Stallmeister auf die Wartung der Pferde bedacht sein müsse: so wurde dieser von Roberto im Hause gastlich aufgenommen. Die Pferde waren ihm aber von der Königin gegeben worden. Für Diana brachte der Stallmeister als Geschenk ein Kästchen, mit Elfenbein und Gold ausgelegt, darin befand sich ein Brief Lisardo's, der ihr dessen Liebe erklärte und dann weiter mitteilte, er müsse sie selber sprechen; zu dem Ende wolle er am nämlichen Abend bei ihr im Hause ihres Bruders sein. Das wurde nun auf diese Weise

angestellt. In der Dämmerung kam Albano, ein Freund Lisardo's, als Lastträger verkleidet, mit dem Koffer des Stallmeisters Don Pedro, den er abstellte und dann wieder fortging. Unter seinem Mantel verborgen schlich sich Lisardo ein, der im Gebüsch des Gartens leicht ein Versteck fand; davon erhielt Diana Kenntnis durch Ramon. Roberto hatte an diesem Abend den Ritter Feniso zum Nachtessen eingeladen, er versprach ihm die Hand seiner Schwester, weil er meinte, alsdann der lästigen Hüterpflicht am besten überhoben zu sein. Aber Diana sagte, daß sie baden wolle, stand auf vom Nachtessen unter diesem Vorwand und ging, von Celia begleitet, in den Garten, wo sie sich mit Lisardo verständigte. Darauf hieß sie diesen die Kleider ihrer Zofe anziehen, brachte ihn so in das Haus und hielt ihn sieben Tage lang verborgen in einem dunklen Gange. Da hatten die Beiden nun alle Zeit zum Aussprechen, wobei sie sich ihrer Liebe versicherten. Eine Sclavin entdeckte durch Zufall endlich den fremden Mann, aber Lisardo war rasch entschlossen, vermummte sich und erzwang mit Degen und Pistole von den erschrockenen Dienern seinen Ausgang. Roberto, als ihm das berichtet wurde, erklärte seiner Schwester zornig, daß er sie noch heute in ein Kloster bringen werde. Indessen der schlaue Stallmeister Don Pedro wußte dafür schon wieder guten Rat: er bekam auf einmal heftige Krämpfe, und während Fulgencio samt den Dienern sorglich um ihn bemüht war, nützte Diana die Gelegenheit: sie entfloh mit Celia, vermummt und maskiert, aus dem Hause auf die Straße, wo schon Lisardo ihrer harrte. Da kam Roberto des Weges, begleitet von seinem Freunde Feniso; die Frauen gerieten in tödliche Angst, aber Lisardo erzählte den beiden Männern unverzüglich, seine Begleiterinnen befänden sich auf der Flucht vor einem Gatten, der sie mit thörichter Eifersucht gequält und darum in strengster Hut gehalten habe. Alsogleich boten Roberto samt Feniso ritterlich ihren Beistand an, sie geleiteten die Drei bis zum Hause Lisardo's. Inzwischen war es dem klugen Ramon gelungen, die Königin durch einen jähen Schreck vom Fieber völlig zu heilen, so daß sie den Prinzen, ihren Bräutigam, in neuer Gesundheit empfangen konnte, als er aus Aragonien ankam. Da stürzte Roberto herein und beschwor die Königin fußfällig um Gerechtigkeit gegen den Räuber seiner Ehre und seiner Schwester, weil er bei der Heimkunft das Haus leer gefunden. Aber Lisardo hatte Diana gleich in den Palast zur Königin gebracht und sie ihrem Schutze empfohlen, so erbat er von dieser jetzt die Hand der Dame. Roberto konnte nichts dawider einwenden, weil

das Geschlecht Lisardo's zu den edelsten zählte, sodaß somit statt Blutvergießens Friede und Einigkeit waltete. Dann empfing der kluge Ramon für seine guten Dienste von allen Seiten den Lohn: Die Königin beschenkte ihn noch reicher als sein Herr Lisardo, und Diana gab ihm ihre Zofe Celia zur Frau. War es doch Ramon gelungen, den Ausspruch der Königin zu beweisen, daß ein Weib zu hüten von allen Dingen das unmöglichste sei."

So etwa könnte die alte Novelle lauten — wenn Lope aus solcher den Stoff seines Stückes geschöpft hätte. Königin Antonia mit ihrem Hofe umfaßt als glänzender Rahmen das Lustspiel, hier wird der Satz aufgestellt, welchen dann die Haupthandlung in reichster Abwechselung weiterspielt, hier endlich schließt sich der Ring durch Vermittelung der Königin.

Nun war in Spanien damals das schriftstellerische Räuberwesen weder unmöglich noch verächtlich — ähnlich wie hundert Jahre später der Nachdruck in Deutschland, wo man das Geschäft sogar „mit Allerhöchstem Kaiserlichen Privilegio und hoher obrigkeitlicher Erlaubniß" betrieb und es „eine nützliche Sache" nannte, durch welche Kunst und Wissenschaft allgemeinere Verbreitung erhalte.[1]) Spanische Dichter nahmen Plan, Begründung, Gedanken, ganze Auftritte sogar aus bekannten fremden Arbeiten und stellten dann, mit eigenen Verbesserungen, ein neues Stück zusammen, ohne die benutzte Quelle zu erwähnen. Der geschickteste und berufenste dieser „Aneigner" ist Augustin Moreto y Cabaña. Er wurde geboren im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts; über seine Jugend fehlt nähere Nachricht; in vorgerückteren Jahren erwählte er den geistlichen Beruf, Kardinal Moscoso machte ihn zum Kaplan seines Hauses, auch zum Vorsteher des Hospitals del Refugio, als solcher starb er 1669. Im letzten Willen verlangte Moreto ausdrücklich ein unehrliches Begräbnis auf dem „Acker der Erhenkten"; es bleibt zweifelhaft, ob dieses eigentümliche Verlangen aus allzu demütiger Bescheidenheit hervorging, oder aus Zerknirschung über eine bestimmte Schuld: für die Behauptung, daß der Dichter Balthasar Elisio de Medinilla von seiner Hand gefallen sei, fehlt ausreichender Beweis. Als Schauspieldichter gebot Moreto über folgerichtige Wahrheit, feste Zeichnung, feine Behandlung der Rede; dazu kam gesunde, anmutige Laune und genaue Kenntnis der Bühnenwirkung. So ist nicht zu leugnen, daß die fremden Federn, wenn

[1]) S. S. 70 f.

ihnen eigener Glanz mehr oder minder fehlte, erst unter seiner Hand blendend erglänzten.

Auch des Lopeschen Luspiels: „El mayor imposible“ hat sich Moreto dreist bemächtigt, um daraus ein eignes herzustellen — diesmal nicht gerade mit dem öfter bewährten Geschick.

Sein Stück heißt:

No puede ser, guardar una muger (Weiber hüten ist nicht möglich).[1]) Der Schauplatz ist nach Madrid verlegt, alle Personennamen sind geändert, Königin und Hof scheiden aus, so daß die Handlung ganz in häuslichen Kreisen vorgeht. Donna Blanka de Peralta veranstaltet die Gesellschaft, welche den Satz: „Weiber hüten ist nicht möglich“, abhandelt; das führt zum Streit zwischen Don Pedro (Roberto) und Don Felix (Lisardo). Nun will aber Donna Blanca, die Braut ihres Vetters Pedro, sich demselben nicht eher vermählen, als bis er von seinem eifersüchtigen Wahne, daß die Weiber strengster Hut bedürfen, geheilt worden sei. Deshalb bittet Blanca den Don Felix, die Heilung zu übernehmen und trotz aller Wachsamkeit Pedro's dessen Schwester Ines (Diana) zu erobern. Diese Änderung ist insofern eine glückliche, weil sie den Rahmen mit der Haupthandlung fester verknüpft, als es bei Lope der Fall war, wo nur Ärger und Widerspruchsgeist der Königin die Begründung bilden. Im weiteren folgt das Ränkespiel dem Plane Lope's, aber Alles ist gröber, gewöhnlicher, der Grazioso (Ramon) tiefer ins Possenhafte herabgezogen. So verwandelt sich der vlämische Kaufmann mit seinem Reichtum glänzenden Schmucks in den Schneider, welcher das Maß nehmen will und Kleiderstoffe vorzeigt. Aus dem Stallmeister des Kronfeldherrn von Aragonien wird ein halbverrückter Mexicaner, der bei Hofe Wichtiges betreiben soll und von seinem in Mexico lebenden Vetter Briefe nebst Geschenken bringt; die letzteren sind im nächsten Kramladen gekauft. Don Pedro's Haus thut sich dem Fremden um so leichter auf, weil dieser angeblich von Herzklopfen und Schwindel befallen wird, wenn ihm abends ein Weib zu Gesichte kommt. Er erzählt (nachdem Pedro das Bild des Don Felix bei Ines gefunden), daß Felix der bestimmte Bräutigam seiner in Mexico lebenden Schwester sei, dessen Bild ihm auf der Straße abhanden gekommen. Damit fällt die hübsche Wendung fort, daß dieses

[1]) Unter diesem Titel übersetzt von C. Richard. Aachen und Leipzig, bei J. A. Mayer, 1826. Die Assonanzen sind gereimt, aber recht unbeholfen — im Einklang mit der ganzen Übersetzung.

Bild draußen ausgeschellt wird, während der Bruder über dasselbe in höchsten Zorn geriet. Am Abend ist Pedro mit dem Fremden im Garten, Beide stürzen auf die Straße, als draußen unter Degenklirren um Hülfe gerufen wird, wo dann Felix durch die offene Gartenthür eintreten kann. Nachdem Pedro entdeckt hat, daß ein Mann sich im Hause befinde, wird ihm Felix als der künftige Schwager des Mexicaners vorgestellt. Um Ines und die Zofe Manuela herauszuschaffen, heißt sie der Grazioso sich verlarven nnd jagt sie dann fort im Verein mit den Wächtern — als zwei leichtfertige Weiber, die sich in sein Zimmer geschlichen und ihn tödlich erschreckt hätten. Schließlich findet Pedro die Schwester nebst der Zofe bei Donna Blanca, er giebt sich besiegt und erkennt an, daß Weiber zu hüten nicht möglich sei.

Damit war in Spanien die Wandlung der Komödie beendet, sie begann nun alsbald ihre Wanderung zunächst nach England. Hier erschien 1668: Tarugo's Wiles, or: The Coffee-house. Comedy by Sir Thomas St. Serfe. Tarugo ist der Grazioso, er leitet auch hier den Verlauf des Stückes, welches auf spanischem Boden blieb. Vielleicht war dies der Grund, daß es bei der Darstellung im Theater des Herzogs von York (nachmals Jacob II.) nicht den Beifall der Zuschauer erhielt, während Kunstverständige ihm Lob spendeten und ganz besonders eine Kaffeehaus-Scene (Akt III) rühmten. Wenige Jahre später bat der Schauspiel-Dichter John Crown den ihm gewogenen König Karl II. um die Verleihung eines Amtes, damit er seine Zukunft gesichert sähe. Der König erteilte gern die Zusage, verlangte aber, daß Crown vorher noch eine letzte Komödie schreiben solle und gab ihm als Stoff Moreto's „No puede ser“. Crown ging sofort an die Arbeit, er ließ sich darin nicht beirren, als ihm mitgeteilt wurde, daß derselbe Stoff schon früher auf der englischen Bühne erschienen sei, und beendete bald sein possenartiges Lustspiel: Sir Courtly Nice, or: It cannot be[1]). Die Handlung folgt im wesentlichen dem spanischen Vorbild, aber sie spielt in London, unter Anfügung einiger Personen nebst sonstigen Zuthaten. Alles wird mit überflüssiger Breite ins Possenhafte herabgezogen, die Zeichnung geht bis zum Zerrbild, der Ausdruck leistet das Allerderbste. Sir Courtly Nice, ein alberner Geck, ist der Liebhaber, den Lord Belguard seiner streng gehüteten Schwester Leonora zum Manne geben will; ihr droht Enterbung, wenn sie sich gegen den Willen

[1]) Gedruckt London 1685; zweite Ausgabe, London 1693.

des Bruders verheiratet. Zwischen den Belguards und der Familie des von Leonora geliebten Farewel besteht uralter Haß. Als Leonorens Wächter sind bestellt: eine altjungferliche, stets verliebte Tante, ein Vetter Hothead, der alle Betbrüdet haßt, und ein puritanischer Betbruder Testimony; diese Beiden sollen sich gegenseitig im Schach halten. Lord Belguard's Braut, Lady Violante, will sich ihm erst dann vermählen, wenn sein thörichtes Mißtrauen gegen die Frauen geheilt ist: so wird von ihr allein der Plan angegeben — die Rolle des Gracioso übernimmt Crack, ein verlaufener Student. — Am Tage der letzten Probe dieses Lustspiels erlitt König Karl einen Schlaganfall, welcher nach drei Tagen seinen Tod herbeiführte — damit ward Crown's glückliche Aussicht vernichtet. Aber sein Stück gefiel, es erhielt sich lange Zeit auf der englischen Bühne; Sir Courtly Nice war eine der beliebtesten Rollen des bekannten Schauspielers Colley Cibber.

Nachdem hundert Jahre vergangen waren, erschienen fast gleichzeitig zwei Übersetzungen und eine Bearbeitung einer französischen äußerst freien Benutzung des spanischen Stoffes[1]): The Midnight Hour, or War of Wits (ohne Verfasser-Namen) London 1787; Diamond cut Diamond, by Lady Wallace, London 1787 (nicht aufgeführt); The Midnight Hour,[2]) by Elizabeth Juchbald (Schauspielerin), London 1788. Dieses letzte fand Beifall, weil das französische Vorbild mit Geschick bearbeitet und der englischen Bühne angepaßt war.[3])

In Frankreich brachte A. J. Dumaniant (1754 bis 1828): Les Intriguants, ou Assaut de Fourberies, Comédie en 3 actes en Prose[4]). Hier ist Moreto ganz frei benutzt. Die Aufführung (zuerst am 4. Oct. 1786 auf dem Theater des Palais Royal) fand großen Beifall. Eine zweite verbesserte Auflage erschien unter dem Titel: Guerre ouverte, ou Ruse contre Ruse,[5]) sie wurde über siebzigmal wiederholt. Das Stück spielt in Marseille, eine allzu breite Einleitung füllt den ersten Akt. Baron Stanville hat die Hand seiner Nichte Lucile dem jungen Seekapitän Rolland zugesagt. Da führen Erbschaftsangelegenheiten den Marquis von Dorsan nach Marseille, er sieht und liebt Lucile, ohne

[1]) Les Intriguants, ou Assaut de Fourberies, wovon demnächst die Rede sein wird.

[2]) Der wiederkehrende Titel findet in dem französischen Stück seine Erklärung.

[3]) Über die englischen Stücke ist zu vergleichen: Biographia Dramatica.

[4]) Paris 1787, chez Cailleau.

[5]) Paris 1809, chez Barba.

sie gesprochen zu haben, und bittet den Baron, einen Freund seines Onkels, um die Hand der Nichte. Stanville verweigert dieselbe unter Berufung auf die gegebene Zusage. Nun erklärt Dorsan, daß er zu allem fähig sei, um diese Heirat zu hindern und Luciles Neigung zu gewinnen. Stanville gestattet ihm jede List, nur keine Gewalt, er will Dorson Lucile's Hand gewähren, wenn dieser seine Wachsamkeit zu täuschen und Lucile mit deren Einwilligung zu entführen vermag — aber das Endziel ist Mitternacht, weil der Seekapitän noch heute eintrifft. Vom zweiten Akt an steigert sich nun die Handlung ebenso fein als scharf: jeder Anschlag wird entdeckt, um darauf alsbald einen neuen Anschlag zu gründen; mit Entdeckung des letzten glaubt Stanville den Sieg in Händen zu haben — und er hat gerade dadurch Dorsan zum Siege verholfen.

In Deutschland[1]) wurde schon am 1. Juni 1742 auf dem Hamburger Theater dargestellt: „Die Unmöglichkeit, ein Frauenzimmer zu hüten",[2]) und es folgten während der nächsten Monate drei Wiederholungen. Beim Mangel weiterer Nachrichten begründet nur der Titel die Vermutung, daß hier eine Bearbeitung des spanischen Lustspiels vorlag. Fast dreißig Jahre später erschien das „Spanische Theater" in Zachariä's Übersetzung. F. L. Schröder hatte 1771 seine erste Bearbeitung eines fremden Stückes auf die Bühne gebracht, als zweite ließ er 1773 folgen: „Der Ostindier, oder: Die unmögliche Sache", Lustspiel in vier Aufzügen[3]). Es ist eine Bearbeitung des Crown'schen Sir Courtly Nice, welche aus der spanischen Urschrift nichts verwendet hat. Schröder, der später seine Bearbeitungen ganz zu „germanisiren" pflegte, erhielt diesem Lustspiel den englischen Boden, aber er bewährte schon hier seine Bühnenkenntnis aufs glänzendste. Crown's drei Akte sind in zwei zusammengezogen, ganze Auftritte gestrichen, andere verbunden, das Verzerrte wird abgeschliffen, die arge Derbheit beseitigt, knapp und klar tritt der Eingang heraus. Schröder gab den verlaufenen Studenten Williams[4]), der (statt des Grazioso) die Führung der Handlung übernimmt. Zur Darstellung kam das Stück zuerst in Celle am 8. Januar 1773 vor der dänischen Königin Caroline Mathilde; dann wurde es überall gern gesehen und erhielt sich lange auf der Bühne. — Als später Dumaniant's oben erwähnte Umgestaltung des

[1]) [Die Behandlung des Stoffs im Repertoir der Komödianten des 17. Jahrh. hat der Verf. nicht berücksichtigt.]

[2]) F. L. Schröder, v. Meyer, IIb, 41. [Die Angaben des Theaterzettels bestätigen diese Vermutung.]

[3]) Dram. Wke. v. Bülow. I, 55.

[4]) In Mannheim Beil's Rolle.

Stoffes erschien, übersetzte dieselbe Ludwig Ferdinand Huber (Gatte der Therese Huber, Wittwe Georg Forster's) unter dem Titel: „Offene Fehde", Lustspiel in drei Akten[1]). Auch dieses Stück hatte Schröder bereits am 18. Mai 1787 auf seine Bühne gebracht. Eine fernere Bearbeitung: „Der Tausendsasa", welche C. Richard erwähnt[2]), ist mir nirgends vorgekommen.

Wunderlicher noch sind die Schicksale eines andern Lustspiels, welches bei Linguet-Zachariä keine Aufnahme fand. Wer kennt nicht Donna Diana! Die stolze Catalonierin ward endlich besiegt von der Liebe — sie wird nie besiegt von der Zeit; wie vor zweihundert Jahren huldigt ihr Alles auch heute. Aber bunter, romantischer Wechsel begleitete die Fürstentochter, bis es ihr gelang, in Deutschland eine zweite Heimat zu finden.

Als Donna Diana's Vater pflegt Moreto zu gelten; auf seinen Namen beruft sich Karl August West, der ihr bei uns die dauernde Stätte gründete. Wenn auch diese Angabe nicht unrichtig ist, so wird doch neben dem Vater noch der Großvater nebst den Seitenverwandten aufsteigender Linie zu nennen sein, denen Donna Diana manches zu danken hat. Ihr Stammbaum leitet wiederum zurück auf Lope de Vega. Anklänge an den Grundgedanken finden sich schon in dessen folgenden Stücken: La hermosa fea (Die häßliche Schöne[3]). Da ist Ricardo, Fürst von Polen, der aus seiner Heimat gen Lothringen zieht, weil er dort Herz und Hand der schönen Herzogin Estella zu gewinnen hofft. Die weite Fahrt verläuft ohne Abenteuer, aber in Lothringen vernimmt er, daß vor dem Auge der spröden Herzogin noch kein Mann Gnade gefunden hat, daß bis zur Stunde jeder Bewerber mit dem unvermeidlichen Korbe heimgeschickt ward. Die bedenkliche Kunde mahnt zu besonderer Vorsicht. Der Freier aus Polen brütet über Plänen, um dennoch den Sieg zu gewinnen; da kommt ihm der sinnreiche Gedanke: Estella's Eitelkeit und Neugier zu erregen, um auf diesem Wege in ihrem Herzen Verbündete zu erwerben. Ricardo verschwindet nun, ohne sich am Hofe von Lothringen zu zeigen, aber er bringt auch das Gerede herum: als der fahrende Fürst die Herzogin nur von weitem erblickt habe, da sei sie ihm so häßlich erschienen, daß er's für geratener hielt, lieber gleich von dannen zu ziehen. Die

[1]) Mannheim, Schwan 1788; Mit geschickten Kürzungen.

[2]) Vorwort zu „Weiber hüten ist nicht möglich", S. 4.

[3]) Eine deutsche Übersetzung fand nicht statt.

wunderliche Mär beschäftigt alle Zungen, sie kann der Herrin nicht verborgen bleiben, und nun fühlt Estella durch Ricardo's Verschwinden ihre Neugier gestachelt, durch seinen schlechten Geschmack ihre Eitelkeit verletzt, sie hat jetzt nur den einen Wunsch, diesen Abtrünnigen von Angesicht zu sehen, seine Huldigung zu erzwingen. Indessen ist am Hofe der Ritter Lauro erschienen, dessen Gewandtheit das Vertrauen der Herzogin gewinnt. Als geschmeidiger Zwischenträger ihren Absichten dienend, schleicht er sich immer mehr in ihre Gunst, bis endlich Lauro die Maske abwerfen darf, um als Fürst Ricardo die stolze „Hermosa" sein zu nennen.

Ein zweites Stück führt den seltsamen Titel: El perro del hortelano (Der Hund des Gärtners).[1] Die Erklärung liegt in dem spanischen Sprichwort: Eres como el perro del hortelano (Du bist wie der Hund des Gärtners); dieser findet nämlich selbst keinen Geschmack daran, Kohl zu fressen, und aus Tücke will er nun auch nicht, daß die Ziege ihn fressen soll. Ebenso kann Gräfin Diana, die Heldin des Stückes, ihren Sekretär Theodor, den sie heimlich liebt, nicht zum Gatten erwählen, weil er im Range zu tief unter ihr steht, und nun — gleich dem Hunde des Gärtners — will sie auch nicht, daß die Zofe Marcella ihn als Gatten besitzen soll. Marcella teilt mit ihrer Herrin die Leidenschaft für Theodor, sie glaubt an seine Gegenliebe, weil er sich's gefallen läßt, von ihr geliebt zu werden. Gutmütigkeit hindert ihn, sie aufzuklären, aber sein Herz gehört trotz aller Hoffnungslosigkeit, längst und ganz der Gräfin. So entstehen vielfältige Verwickelungen, bei denen Diana zwischen Stolz und Liebe hin- und herschwankt. Die gewaltsame äußerliche Lösung bedünkt uns freilich — allzu spanisch! Theodor wird durch Betrug zum einstgeraubten Sohne des Grafen Ludovico gestempelt; nun kann Diana (die im Geheimnis ist!) den „jungen Grafen" heiraten, Marcella aber begnügt sich mit der Hand des Haushofmeisters.

Tritt schon in diesen Stücken unverkennbare Ähnlichkeit mit unserm Lustspiel hervor, so ist das noch entschiedener der Fall bei dem folgenden: Los milagros del desprecio (Wunder wirket die Verachtung).[2] Hier finden wir als handelnde Personen:

---

[1]) Bearbeitet von Braunfels: „Dramen aus und nach dem Spanischen" I, 149 unter dem Titel: „Gräfin und Zofe".

[2]) Deutsch von C. A. Dohrn: Spanische Dramen. Berlin, Nicolai, 1841. II, 1.

Don Pedro Giron
Don Alonso } Verehrer der
Don Juan
Donna Juana de la Cerda.
Donna Beatriz, deren Muhme.
Leonor, Juana's Zofe.
Donna Juana's Oheim.
Hernando, Diener des Don Pedro.

Also die vollständige Gesellschaft unserer „Donna Diana", nur mit dem Unterschiede, daß beide Muhmen: „Laura und Fenisa" hier durch die eine Beatriz vertreten werden. In der Ausführung zeigt sich größere Verschiedenheit: alle Begründung ist mehr äußerlich, alle Fäden sind ohne tiefer gehende Kunst verschlungen. Daneben kommen und gehen die Menschen öfter wie auf Befehl. Solch rohere Behandlung war nicht zu vermeiden, nachdem Lope die Führung den Händen Hernando's anvertraut hatte, denn der ist der „Grazioso"; Don Pedro und Donna Juana hegen kaum andere Gesinnungen als Cesar und Diana, während Muhme Beatriz es unbedenklich findet, vorkommenden Falls Liebe mit Liebe zu erwidern, weshalb sie in das Haus Juana's, wie in eine Heilanstalt, gegeben wird. Nachdem nun Don Pedro (sehr widerwillig) der spröden Juana seine Verachtung, seine nahe Rache erklärt hat, verschärft dies Hernando durch die Mitteilung, daß der Ritter eine andere liebe, daß er sich's bereits angelegen sein lasse, Juana dem Spotte der Welt preiszugeben, indem er sie häßlich nenne und ihr falsches Haar, falsche Zähne nachsage. Als aber Donna Juana, von Eifersucht gepeinigt, den Hernando beschwört, er soll ihr die Glückliche zeigen, welcher Don Pedro jetzt huldige — da schleppt sie der Grazioso bei Nacht, im Platzregen auf und ab durch verschiedene Straßen. Zum Schluß fordert Juana von Pedro den Namen seiner Dame; er stellt als Bedingung, sie soll ihm ihre Hand darauf geben, bei dieser Dame vermittelnd für ihn einzutreten, dann erklärt er: die Hand, welche jetzt in der seinigen ruhe, sei die Hand seiner Dame.

So weit reicht der Stoff, welchen Lope de Vega hergerichtet hat; er wird noch vervollständigt durch den Dichter Tirso de Molina oder, wie sein wahrer Name lautet: Frey Gabriel Tellez.[1]) Er war geboren um das Jahr 1570, von seinen Jugenderlebnissen wissen wir

[1]) Schack a. a. O. II, 552.

nichts, im fünfzigsten Jahre wurde er Mönch und starb, nahezu achtzigjährig, als Doktor der Theologie und Prior des Klosters Soria. Auch die Zahl seiner Komödien blieb unermittelt; er schrieb deren weniger als Lope de Vega (nur etwa dreihundert), aber Lope ist der einzige, welcher mehr schrieb als er. Freisinnige Anschauung, übermütige Laune, reiche Erfindung zeigen sich bei ihm im Rahmen der glänzendsten Sprache; so beherrscht er die verschiedenen Gebiete des Schauspiels[1]). Von seinen Stücken kommen hier zwei in Betracht, welche gerade nicht zu den besten zählen. Erstlich: Celos con celos se curan (Eifersucht heilt Eifersucht). Da liebt Prinz Cesar von Mailand die verführerische Marquise Sirene, aber diese ist nicht bloß schön, sie will auch, daß ihre Schönheit gefallen soll, sie will unbedingt Herrscherin sein, nach ihrem Gefallen. Um nun den Prinzen (der bald zum Herzog von Mailand aufsteigt) desto fester an sich zu ketten, soll er eifersüchtig werden, und Sirene beglückt nun mit augenfälliger Huld den Ritter Marco Antonio, dessen Geistesgaben solcher Auszeichnung nicht eben entsprechen. Das richtige Mittel erzielt die richtige Wirkung: Der verliebte Herzog Cesar gerät in große Bestürzung. Indes sein Freund Carlos, ein nüchterner Beobachter (wie der spätere Freund des Clavigo) durchschaut die List, er weiß klugen Rat, ihr zu begegnen: Cesar soll Gleiches mit Gleichem vergelten; so wird denn Gräfin Narcisa durch seine Gunst ausgezeichnet. Dieser Schachzug bewährt sich glänzend: Marquise Sirene kann unter den Qualen der Eifersucht die Maske nicht festhalten, sie verrät ihre Liebe zum Herzog Cesar, und die sich finden sollten, haben sich gefunden.

Das zweite Stück Tirso's heißt: Del enemigo el primer consejo (Laß zuerst vom Feind dir raten).[2]) Aus der vielverzweigten Handlung schält sich folgender Kern. Graf Alfonso von Gonzaga liebte seit früher Jugend seine reizende Muhme, die Gräfin Serafine von Casale, allein sie liebt ihn nicht, und so holt er sich zweimal bei ihr einen Korb. Nun ist Alfonso der erklärte Günstling des Kaisers Friedrich; dieser hat den Ereignissen nicht gleichgültig zugesehen, er stellt jetzt der Gräfin von Casale die harte Wahl: entweder soll sie den Grafen

[1]) Er brachte auch die erste Bearbeitung der Volkssage von Don Juan Tenorio auf die Bühne unter dem Titel: „Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast.“ Damit stimmt das Buch zu Mozarts Oper in allen Hauptpunkten überein, es ist nur wesentlich abgeschwächt.

[2]) Eine deutsche Übersetzung der beiden Komödien ist mir nicht bekannt.

Alfonso zum Gatten nehmen oder — auf ihren Lehnbesitz verzichten. Die Lage ist schlimm genug; da erscheint Alfonso bei der spröden Geliebten: in hartnäckiger Großmut will er entsagen und verschwinden, dann bleibe ihr jede Wahl erspart, und der Spruch des Lehnsherrn sei hinfällig. Allein Serafinens nüchterne Klugheit besorgt, ein so gewaltsames Zerhauen des Knotens werde den Zorn des Kaisers nicht von ihr abwenden, darum ersinnt sie andere Auskunft: Alfonso soll sich den Anschein geben, als ob er Serafinen vergessen habe und vielmehr jetzt die Donna Lucretia liebe, zugleich aber soll er Lucretia's Ritter, den edlen Ascanio, bestimmen, die scheinbare Neigung Serafinens zu erwidern. Diesen Rat seiner Jugendfeindin läßt sich der Graf von Gonzaga gefallen, Ascanio übernimmt ebenfalls bereitwillig die ihm zugedachte Rolle. Das falsche Doppelspiel führt nun unausbleibliche Verwickelungen herbei, welche sich endlich dahin zuspitzen, daß die Gräfin Casale bekehrt wird und ihren getreuen Vetter Alfonso wirklich liebt, um sich mit ihm zu vermählen, während Ascanio und Lucretia einander treu bleiben.

In diesen fünf Komödien liegen alle Hauptzüge der „Donna Diana" neben einander, so fehlte nur noch ein Künstler, welcher es verstand, zu finden, zu lösen, zu binden, damit das zerstreute Einzelne zum vollendeten Ganzen sich vereinige. Und wiederum war es Moreto, der dieses Geschäft mit Freuden übernahm. Er brauchte, was ihm brauchbar schien, aus den fünf vorhandenen Stücken Lope's und Tirso's; er verarbeitete das entlehnte Metall mit eigener wertvoller Zuthat, wobei auch die Zeichnung der Menschen sowohl vertieft als schärfer umrissen wurde — so entstand sein vielbewundertes Lustspiel: El desden con el desden (Trotz wird nur durch Trotz bezwungen.)[1]) Personen, Akteinteilung, Folge der Handlung — das Alles findet sich, mit unwesentlichen Abweichungen, in unserer „Donna Diana" wieder; nur die Namen sind zum Teil andere: Cesar heißt Carlos, Zofe Floretta heißt Laura und Muhme Laura ist dagegen die Hofdame Cintia, Perin wird durch den Grazioso Polilla vertreten, welcher — wie bei Lope („Wunder wirket die Verachtung") — als Diener des Helden auftritt. Moreto fühlte sehr wohl, daß der Grazioso in seiner tieferen Stellung als oberster Feldherr nicht zu gebrauchen sei. Darum kommt Carlos selbst auf den Gedanken, die spröde Dame durch List zu besiegen, ihren

[1]) Deutsch von C. A. Dohrn: Spanische Dramen, II, 127.

Trotz durch Trotz zu überwältigen,[1]) und darum erzählt er seinem Diener, als Einleitung des Stückes, die Sache in einer fortlaufenden Rede von dreihundertzwölf kurzen Verszeilen. Dem Zeitgeschmack entsprach das, und wenn es dieser Rede an Überladung und Wiederholung nicht fehlt, so mildert sich doch Beides in der klangvollen, bilderreichen Sprache durch fließenden Vortrag. Polilla führt sich dann bei Dianen ein in possenhafter Doctortracht als geschworener Feind der Liebe (I, 6) eben deshalb gestattet sie ihm, ferner in ihrer Umgebung zu bleiben. „Trotz wird nur durch Trotz bezwungen" ist ein Stück von feinster Arbeit, nach Stoff und Form, es gilt als das beste spanische Lustspiel.

Mit der Erreichung dieses höchsten Zieles hatte „Donna Diana" in Spanien ihre Laufbahn abgeschlossen, das Wandern konnte beginnen; sie überschritt jetzt die Pyrenäen zu einem flüchtigen Besuche in Frankreich. Hier herrschte der sechsundzwanzigjährige Ludwig XIV., dessen Wahlspruch: „Der Staat bin ich!" darauf berechnet schien, dem Vaterlandsgefühl der schönen Bewohnerinnen seines schönen Landes als Leitstern zu dienen. Es war im Frühling des Jahres 1664, als Ludwig beschloß, den beiden Königinnen — seiner Mutter, Anna von Österreich, und seiner Gemahlin, der Infantin Maria Theresia — eine Reihe von Festlichkeiten zu veranstalten; sie sollten zu Versailles im Freien stattfinden und durch den Reiz des völlig Neuen überraschen. Die Anordnung wurde dem ersten Kammerherrn Herzog von St. Aignau übertragen, der rühmlichst bekannte Architekt Gasparo Vigarani aus Reggio stand ihm zur Seite. Der Herzog entnahm den leitenden Gedanken für die drei ersten Tage dem siebenten Gesange von Ariost's „Orlando Furioso", wo Rüdiger auf Alcinens Zauberinsel verweilt, so gab er diesen Lustbarkeiten den allgemeinen Titel: „Les Plaisirs de l'Isle enchantée." Rüdiger war Ludwig selbst, als Paladine umgaben ihn die Großen seines Hofes; weit verzweigte Allegorien rankten sich um die verschiedenen Darstellungen. Auf Befehl des Königs sollte auch sein Hofdichter und Hofschauspieler Jean Baptiste Poquelin genannt Molière eine dramatische Aufführung dazu beisteuern.

Für die Zeit vom 5. bis zum 14. Mai waren sechshundert Gäste nach Versailles eingeladen, allabendlich wurde die Nacht in Tag verwandelt durch unzählige Fackeln und Kerzen. Am 7. Mai um 6 Uhr nahm die Reihe der Lustbarkeiten ihren Anfang. Dieser Abend brachte zunächst

[1]) Schack (III, 356) irrt in der Angabe, daß Polilla dem Carlos diesen Rat erteile.

einen glänzenden Maskenzug, hierauf Ringelstechen, Conzert, Ballet und Tafel. Am 8. Mai begannen abermals Maskenspiele, ihnen folgte: La Princesse d' Elide. (Die Prinzessin von Elis), Komödie mit Ballet in fünf Akten von Molière. Dazu war der Stoff des Moreto'schen Lustspiels „El desden con el desden“ in seinen Grundzügen verwendet. Weil aber das Lustspiel, als Teil des Ganzen, sich ebenfalls dem allgemeinen Rahmen einfügen mußte, so wurde der Schauplatz nach Griechenland um ein paar tausend Jahre zurück verlegt — wenigstens dem Namen nach; denn die Zuschauer fühlten sich nur auf dem Boden von Versailles, und niemand war im Zweifel, wen der Prinzenhofmeister Arbaces meinte mit seiner Tirade:

„Je dirai —
Que ce tribut, qu'on rend aux traits d'un beau visage,
De la beauté d'une âme est un clair témoignage,
Et quil est malaisé que, sans être amoureux,
Un jeune prince soit le grand et généreux.
C'est une qualité que j'aime en un monarque;
La tendresse du coeur est une grande marque,
Que d'un prince à votre âge on peut tout présumer,
Dès qu'on voit que son âme est capable d'aimer.“

Aber schäferlich wird man angemutet durch das Personenverzeichnis:
Iphitas, Fürst von Elis.
Die Prinzessin, seine Tochter.
Aglante } ihre Muhmen.
Cynthia }
Euryalus, Fürst von Ithaka.
Aristomenes, Fürst von Messene.
Theokles, Fürst von Pylos.
Arbaces, Erzieher des Fürsten von Ithaka.
Moron, lustiger Rat der Prinzessin.
Phyllis, deren Zofe.
Lycas, Diener des Iphitas.

Hinzugekommen sind hier nur: Arbaces, als der unvermeidliche „Vertraute“, welche die Einleitung über sich ergehen läßt und damit seine Schuldigkeit gethan hat, sodann Lycas, der sich mit zwei Worten begnügt. Molière begann das Stück im breiten Flusse glänzender Alexandriner; so war der erste Akt beendigt, der zweite angefangen, als ein Gebot des Königs die Beschleunigung der Aufführung befahl. Der Hofdichter mußte dem Machtspruch gehorchen, die Verse wollten sich nicht ebenso

gebieten lassen — und der stolze Alexandriner verwandelte sich plötzlich in die bescheidenere Prosa, während noch einige breiter angelegte Auftritte gekürzt wurden. Dadurch trägt das Ganze den Stempel des Ungleichmäßigen, Übereilten. Bewunderung verdient indes die Bühnen-Gewandtheit des Dichters, mit der er einen Prolog und fünf Zwischenspiele, welche meist in Ballet auslaufen, den Akten nicht bloß anschweißte, sondern eine innere Verbindung zwischen diesen überflüssigen Zierraten und der ernsteren Handlung herzustellen wußte. An Personen treten hier noch hinzu: Aurora; Climene; Tyris, ein Schäfer; Lyciscas, Führer der Meute; ein Bär; Jäger, Satyrn, Schäfer, Schäferinnen. Molière selbst gab den Moron und Lyciscas. Das Stück wurde im Sommer 1664 zu Fontainebleau mehrmals wiederholt, im nächsten Winter auf dem Theater des Palais-Royal fünfundzwanzigmal nach einander gegeben; erhalten hat es sich nicht auf der französischen Bühne.

Nach diesem äußerlich glänzenden Anfang in der Fremde verging geraume Zeit, bis Donna Diana wieder einmal die Grenzen ihrer Heimat überschritt; erst nach mehr denn hundert Jahren erschien sie jenseits der Alpen in Italien. Am 8. Februar 1772 wurde auf dem Theater San Salvatore zu Venedig von der Truppe Sacchi zum ersten Male dargestellt und alsbald an achtzehn Abenden hinter einander wiederholt: La principessa filosofa (Die philosophische Prinzessin), Schauspiel in 3 Aufzügen vom Grafen Carl Gozzi. Derselbe (geb. 1718) hatte zunächst eine Reihe von Zaubergeschichten und Märchen — unter diesen auch die Turandot, welche uns Schiller gewann — für die Bühne behandelt; er war dieserhalb vom Gelehrtenurteil angefeindet, von den Zuschauern mit lebhaftem Beifall begrüßt worden. Später wählte Gozzi verschiedene spanische Stoffe, die er der italienischen Bühne durch seine Bearbeitung zuführte, und zu diesen gehört auch „Die philosophische Prinzessin“, welche nicht etwa der Molière'schen „Prinzessin von Elis“, sondern dem Lustspiel Moreto's nachgebildet ist. Das Stück war bestimmt für die Schauspielerin Theodora Ricci Bartholi, erste Liebhaberin des italienischen Theaters in Paris, ihren Vornamen trägt deshalb die Prinzessin; aber auch von den übrigen Namen sind die meisten geändert. Es ist eigentümlich, daß jeder Bearbeiter fürs Erste bei den handelnden Personen zum Wiedertäufer ward. So verwandelt sich Moretos's Grazioso Polilla in Gianetto, Sekretär und Vertrauter der Donna Theodora. Gozzi hat ihm das Grazioso-Wesen nicht abgestreift, allein er wird doch um eine starke Stufe emporgehoben,

schon durch seine Stellung zur Prinzessin, so kann ihm denn die Erfindung und Leitung auch des feineren Planes wieder anvertraut werden. Donna Theodora besitzt, im Einklang mit dem gewählten Titel, eine starke Zugabe von Philosophie; manches Einzelne ist mehr abgerundet und vertieft, dabei wird aber der Ton des Ganzen nach dem Zeitgeschmack wesentlich herabgezogen zu lustiger Wirkung. Der Gang des Stückes folgt Akt für Akt, Auftritt für Auftritt dem Moreto'schen Vorbilde.

Gozzi's Werke erschienen in deutscher Übersetzung von Friedr. August Clemens Werthes (geb. 1748)[1]). So gelangte „Die philosophische Prinzessin" schon im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts auf unsre deutsche Bühne, wo ihr — wie bisher überall — die Gunst der Zuschauer zu teil wurde. Das veranlaßte den Wiener Hoftheatersekretär und Dramaturgen des Burgtheaters Josef Schreyvogel, welcher sich den wohlklingenderen Schriftstellernamen Thomas West oder Karl August West beilegte, zu neuer Bearbeitung des alten Lustspiels[2]). Dieselbe wurde zum ersten Mal gegeben am 18. November 1816, sie ging über alle deutschen Bühnen und blieb fortdauernd auf ihnen erhalten. West hat aber nicht zunächst nach Moreto gearbeitet, wie das sein Titel angiebt, sondern er folgt meist Gozzi's Text in der Werthes'schen Übersetzung, deren Ausdrücke oft wörtlich beibehalten sind. Perin, als Vertrauter der Prinzessin, wird abermals um eine Stufe gehoben; Diana schüttelt mit Glück den philosophischen Ballast ab, worin sich viel bedenkliche Langeweile barg; Bühnenerfahrung belebt und beschleunigt die Worte. Dem Stück wird nicht bloß der Schmuck des Verses, des leicht hingleitenden Reimes wiedergegeben, auch mancher glückliche Gedanke in anmutiger, fein zugespitzter Form bereichert dasselbe. Hinzugefügt hat zunächst West den achten Auftritt im dritten Akte, wo Don Luis der Donna Laura seine Liebe erklärt, sodann Adolf Müllner den siebenten Auftritt ebenda, in dem Don Gaston sein Herz der Donna Fenisa zu Füßen legt. Offenbar leitete einen wie den anderen der Gedanke, das Verhältnis dieser beiden Liebespaare tiefer zu begründen, damit nicht deren schließliche Vereinigung rein vorschriftsmäßig erscheine, wobei man in Spanien allerdings kein Bedenken fand. Der gute Zweck entspricht deutscher Anschauung, es ist aber nicht zu leugnen, daß die

---

[1]) Theatralische Werke von Carlo Gozzi. Aus dem Italienischen übersetzt. 5 Bde. Bern, bei der neuen typographischen Gesellschaft. 1777 bis 1779.

[2]) Donna Diana. Lustspiel in drei Akten. Nach dem Spanischen des Don Augustin Moreto von K. A. West. Wien 1819, J. B. Wallishausser.

neuen Auftritte in ihrer Ausdehnung von mehr als hundert Verszeilen den zum Schlusse drängenden Fluß der Haupthandlung ungebürlich aufhalten. Besonderen Dank schulden wir West endlich noch dafür, daß Don Cesar sich nicht mehr einer Lorgnette bedient und das Tabakschnupfen aufgegeben hat — zwei Gewohnheiten, durch die ihn Gozzi der damaligen Gegenwart näher brachte.

Eine neue Ausgabe der West'schen Donna Diana hat, wie die Vorrede sagt, „im Versbau und Ausdruck nachgeholfen.“ Diese Nachhülfe besteht wesentlich darin, daß sämtliche Verszeilen durch Einfügung meist recht übler Flickwörter auf die Gleichmäßigkeit der fünffüßigen Jamben gebracht wurden. Das Ohr des neuen Ballhorn war leider nicht fein genug, um herauszuhören, wie gerade durch den öfteren Wechsel der längeren und kürzeren Verszeilen die Rede an Wohllaut unendlich gewinnt.

Das ist Donna Diana's Lebenslauf durch zwei volle Jahrhunderte[1]).

Ein vergleichender Rückblick auf die beiden spanischen Lustspiele und ihr ganz verschiedenes Endziel ergiebt, daß beide durch Moreto den für alle Folgezeit maßgebenden Grundriß erhalten haben. „El mayor imposible“ erscheint aber am feinsten und edelsten in Lope's ursprünglicher Fassung; das Gewand der Verse, die leichte Anmut der Rede sind kein überflüssiger Schmuck. Moreto hat zwar die Form beibehalten, doch beginnt schon durch ihn das Herabziehen der Handlung; auf diesem Wege folgen ihm, auch die Form fortwerfend, zwölf Bearbeiter und Übersetzer. England stieg gleich bis zur tiefsten Stufe abwärts, das Stück wurde zur derbsten Posse verzerrt, und davon blieb dann für immer etwas an ihm haften. In Deutschland beseitigte Schröder die schlimmsten englischen Auswüchse; das verzerrte Gesamtbild ließ sich nicht so leicht zurechtrücken. Frankreich brachte nur den

---

[1]) Zur Aufführung des Lustspiels sind sechs Musikstücke erforderlich: 1) Marsch (II, 5); 2) Präludium (II, 10); Musik hinter der Scene (II, 11); 4) ein kurzes Musikstück (II, 11). 5) Gesang zur Guitarre) III. 3); 6) Gesang (III, 3). Ein musikalischer Freund teilt mir mit, daß zur ersten Aufführung des Stückes in Dresden (2. Oktober 1817) Karl Maria v. Weber die Musikstücke 1 bis 4 komponiert habe, und zwar: 1) Marsch für Trompeten u. Pauken; 2) Solo für zwei Guitarren; 3) Menuett für Viola, Flöte, Guitarre; 4) Romanze für Guitarre und Harfe. Adalbert Gyrowetz wird als Componist der beiden anderen bezeichnet; 5) eine Tenorstimme mit Guitarre; 6) eine Tenorstimme mit Begleitung von Guitarre, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Fagotten, zwei Trompeten und Pauken.

Grundgedanken in wirksamer Bühnenfassung, die Menschen folgten lediglich der herkömmlichen Vorschrift: Da war der gutmütige Onkel, die widerspenstige Nichte, der unternehmende Liebhaber nebst dem durchtriebenen Bedienten, die verschmitzte Zofe, als Zugabe noch ein bärbeißiger Invalide, ein stotternder tauber Thürsteher. — Bei Donna Diana lagen die Spielarten vor Moreto: er wählte, ordnete, änderte — mit glücklichem Griff, Gozzi und West lieferten dann noch feinere Ausarbeitung. So hatte das Stück stets neuen Gewinn zu verzeichnen: die Menschen wurden gehoben, bei schärferer Zeichnung; Perin vor allen stieg vom possenhaften Gracioso zum weltklugen Vertrauten der Prinzessin empor. „Donna Diana" in ihrer Art steht einzig da, sie hat nicht ihres Gleichen bei uns und bleibt unvergänglich. „El mayor imposible" in seiner wechselnden Bearbeitung fand zwar überall Anklang, allein das Stück ist längst verschollen und vergessen. Ludwig Tieck meinte, es wäre wohl noch ein Versuch mit Moreto selbst zu machen[1]), um ein neues Lustspiel zu gewinnen — er so wenig als Eduard von Bülow[2]) scheinen Lope's ursprüngliches Lustspiel gekannt zu haben. Wenn aber auch dieser Versuch eine Feder gefunden hätte wie die West's, so würde doch El mayor imposible schwerlich mehr erzielt haben als vorübergehenden Erfolg; jedenfalls zeigte West selber keine Neigung, die neue Bearbeitung zu wagen[3]).

So entgegengesetztes Schicksal konnte nicht der Zufall herbeiführen; sein Grund liegt darin, daß die beiden Stücke, nach Gedanken und Ausführung, einander entgegengesetzt sind. El mayor imposible bietet nichts an innerlichen wechselnden Vorgängen: das Ziel ist ein rein äußerliches, es wird erreicht durch äußerliche Mittel, durch Verkleidungen, die sich mehrfach wiederholen. Donna Diana dagegen zeigt uns fesselndste innerliche Vorgänge: die Wandlung der Heldin, die Selbstbeherrschung des Helden — und dazwischen bewegt sich der doppelte Vertraute, welcher dort das Feuer schürt, während er hier Eiseskälte predigt. Das sind Verhältnisse, die sich nicht überleben können, weil sie immer ihren Reiz behalten. Daher das Endergebnis: hier die Dauer, dort der Verfall.

---

[1]) Schröder's dram. Werke v. Bülow. Einl. S. LVI.

[2]) A. a. O. Vorrede S. LXVIII.

[3]) Vorrede zu „Donna Diana".

XII.

Shakspere und Garrick.

[Nicolaus Delius, der Mythus von William Shakspere. Bonn, H. B. König, 1851. — Memoirs of Charles Macklin, by William Cooke, London, 1806. — Memoirs of the Life of David Garrick. By Thomas Davies[1]). London, 1780. 2 vols. — Dramatic Miscellanies, by Thomas Davies. London, 1784. 3 vols. — The Dramatic Works of David Garrick. London, 1798. 3 vols. — The Private Correspondence of David Garrick. London, 1831. 2 vols. 4⁰.]

Shakspere und Garrick zeigen in ihrer Lebensbahn eine seltene Ähnlichkeit: beide waren Dichter, beide Schauspieler, beide Schauspielunternehmer, wenn auch das Gewicht ihrer Leistungen auf den verschiedenen Gebieten verschieden ist, und beide sicherten ihrem Namen dauerndes Gedächtnis bei der Nachwelt. Getrennt durch einen Zeitraum von hundert Jahren, sind sie verbunden durch den Umstand, daß Garrick den eignen Ruhm befestigte, als er den Ruhm Shakspeares erneuerte.

Shakspeares Lebenslauf wird durch eine Fülle unverbürgter Erzählungen verschönert — oder verunstaltet, aber gar gering ist die Ausbeute, wenn wir nichts als sichere Wahrheit zu hören verlangen. Shakspeares Vater war ein Grundbesitzer zu Stratford am Avon; der Geburtstag seines Sohnes William blieb unermittelt — nur die Überlieferung verlegt ihn auf den 23. April 1564: sein Tauftag ist der 26. April; er verheiratete sich im 19. Jahre mit Anna Hathaway, welche 8 Jahre älter war. Nicht lange darauf ging er allein nach London und trat hier in Thätigkeit — zuerst als Schauspieler und Dichter, sodann auch als Schauspielunternehmer, in dieser Eigenschaft schon vor Vollendung des 24. Lebensjahres. Von seinen Rollen sind uns zwei bekannt: der Geist im Hamlet und Adam, der Diener Oliver in „Wie es Euch gefällt". Als Schauspielunternehmer leitete er mit fünfzehn

---

[1]) Thomas Davies war ein Schauspieler der Garrickschen Gesellschaft. Zu seinen Rollen gehörte: Gloster im „Lear". der König in „Ende gut, Alles gut." Er schrieb Lustspiele, starb als Buchhändler 1785.

gleichgestellten Teilhabern des Blackfriars-Theater, also benannt, weil es in den Gebäuden eines aufgehobenen Klosters der Dominikaner oder „schwarzen Brüder“ errichtet war. Den gedeihlichen Erfolg des Unternehmens beweist es, daß die Gesellschaft neben diesem Wintertheater noch ein Sommertheater am jenseitigen Themse-Ufer erbaute, welches der Globus hieß -- von einem Hercules mit der Weltkugel belastet, der ihm als Abzeichen diente. Shakspere besuchte indes alljährlich seine Heimat, seine Familie; er kaufte das stattlichste Haus, welches Stratford aufzuweisen hatte, und erwarb zu diesem weitere Ländereien. Nach Überschreitung des 40. Lebensjahres zog er sich ganz dahin zurück, ohne dem Dichterberuf untreu zu werden. Sein Jahreseinkommen betrug 400 Pfd. Sterling, nach heutigem Geldwert etwa 2400 Pfd. In Stratford starb er 52 Jahre alt am 23. April 1616. Von drei Kindern überlebten ihn zwei verheiratete Töchter, aber schon im Jahre 1670 erlosch mit einer Enkelin seine unmittelbare Nachkommenschaft. Diese flüchtigen Züge geben Alles, was urkundlich ist, über Shakspere's äußeres Leben; die umfassendere Kunde über sein inneres Leben bieten uns seine Werke, und so wissen wir denn: er war der größte Schauspieldichter aller Völker und Zeiten.

Genau hundert Jahre nach dem Tode Shakspere's, am 20. Februar 1716, wurde David Garrick zu Hereford geboren. Sein Großvater, ein französischer Protestant, hatte in England Schutz gesucht, nachdem ihn die Aufhebung des Edicts von Nantes aus der Heimat vertrieben; sein Vater war Kapitän in der Armee. Den lebhaften Knaben fesselten die Bücher nicht allzusehr, aber schon im Alter von elf Jahren veranstaltete er eine Theatervorstellung. Wenn dabei seine Laune, seine natürliche Lebhaftigkeit Beifall erhielten, so beweist das nur wenig, weil Leistungen dieser Art immer dankbare Zuschauer finden. Bald nachher folgte er der Einladung seines Oheims, der zu Lissabon ein großes Weingeschäft betrieb, kehrte aber schon im nächsten Jahre nach England zurück, um die unterbrochenen Studien wieder aufzunehmen. Hier wurde später Samuel Johnson sein Lehrer, Freund und Gefährte; die Beiden beschlossen, ihr Heil in London zu versuchen. Garrick erbte von dem Oheim 1000 Pfd. Sterling, seine beiden Eltern starben kurz nach einander: er war jetzt völlig sein eigner Herr. Ein Weingeschäft, in Gemeinschaft mit seinem Bruder unternommen, hatte nur kurzen Bestand — ihn trieb es unaufhaltsam der Bühne zu. Nach ernster Vorbereitung betrat er dieselbe in Ipswich, 25 Jahre alt, unter dem

Namen Lyddal; die Rolle eines Mohren[1]) unterstützte das Geheimnis, für den Fall des Mißlingens — allein diese Vorsicht wurde überflüssig beim lautesten Beifall der Zuschauer. Das erste Auftreten in London erfolgte wenige Monate später am 19. Oktober 1741; er spielte Richard III. vor schwachbesetztem Hause zu Goodman's-Fields. Seine leichte Natürlichkeit machte anfangs die Zuschauer stutzig, bald wurde ihre Verwunderung zur Bewunderung: siebenmal mußte die Vorstellung wiederholt werden, dann erst folgten andere Rollen — und die Häuser zu Drurylane, zu Coventgarden standen leer, weil Alles angezogen ward vom Glanze des neuen Sternes. Das Drurylane-Theater gewann ihn nun mit 500 Pfd. Jahreseinkommen, damals ein unerhörtes Gehalt; Abgeordnete aus Irland luden ihn ein, während der Sommermonate in Dublin zu spielen, und das heißblütige irische Entzücken ergriff dort die gesamte Bevölkerung: Der Grundstein zum Ruhme des jungen Künstlers war gelegt. — Im 31. Lebensjahre erwarb Garrick, zusammen mit James Lacy, die Konzession des Drurylane-Theaters, er bezahlte für seinen Anteil 800 Pfd. Lacy, ein tüchtiger Geschäftsmann, übernahm die wirtschaftliche, Garrick die künstlerische Leitung unter der Losung: „Ordnung und Anstand." — Zwei Jahre später verheiratete er sich mit Eva Maria Weigel, 8 Jahre jünger als er, sie war eine Deutsche, geboren zu Wien, und als Tänzerin berühmt unter dem Namen Violette[2]); bis an seinen Tod hat er sich niemals auch nur vierundzwanzig Stunden von ihr getrennt. Diese Ehe blieb kinderlos, aber Garrick tröstete sich mit dem Gedanken, daß er den Kummer über kindlichen Ungehorsam nicht ertragen hätte. — Die damaligen Bühnenzustände waren keine andern als die heutigen: Rollenneid der Schauspieler — Ungunst der Schriftsteller, wenn ihre Stücke nicht aufgeführt wurden — und als dritter Umstand: wetterwendische, leicht zu mißleitende Zuschauer. Sechzehn Jahre verliefen unter solchen Verhältnissen, da brachte der Winter 1763 eine ungünstige Spielzeit für Drurylane: die unbeständige Laune des großen Haufens folgte der

---

[1]) Er spielte den Sclaven Aboan im Trauerspiel „Oroonoko" von Thomas Southerne (zuerst aufgeführt 1696). Die Rolle ist nicht umfangreich, aber wirkungsvoll. In Deutschland findet sich das Stück unter Ackermann's Aufführungen zum Jahre 1756 vermerkt, mit dem Titel: „Oroonoko der Wilde". Dalberg brachte in Mannheim seine eigene Übersetzung auf die Bühne — zum ersten Mal 6. April 1786, sie erschien gedruckt 1789.

[2]) Nicht „Violetti", wie der Name meistens geschrieben wird.

klangvollen Stimme einer neuen Sängerin, welche für die Oper in Coventgarden gewonnen war, und Garrick mit Shakspere im Bunde vermochte diesmal nicht, die alte Anziehungskraft zu bewähren. Das verstimmte ihn um so mehr, als auch seine Gesundheit — er zählte jetzt 47 Jahr -- schon zu wanken begann. Die Bäder in Padua ließen eine günstige Wirkung hoffen: so begab er sich denn dorthin zu längerem Aufenthalt, durchreiste Italien und Frankreich, überall von Einheimischen wie von Fremden mit Auszeichnung begrüßt. Erst nach anderthalb Jahren kehrte er in die Heimat zurück. Sein Auftreten als Benedict in „Viel Lärm um Nichts", war ein seltener Triumph: die Versammlung empfing den langentbehrten Liebling mit Ausbrüchen des Jubels, wie man sie nie gekannt hatte. Und der Künstler war noch vorgeschritten -- in Freiheit, in Sicherheit zur vollendeten Meisterschaft. Aber der Erfolg seiner Badekur erwies sich als nicht nachhaltig. Gicht- und Steinbeschwerden kehrten in kürzeren Zwischenräumen wieder. Sein Mitunternehmer James Lacy starb 1773, die ganze Theaterleitung blieb jetzt dem 57jährigen Garrick, eine Last, der er auf die Dauer nicht mehr gewachsen war. So trat denn immer unabweisbarer die schwere Pflicht heran, aus dem Wirkungskreise zu scheiden, an den tausend Fäden ihn fesselten. 1776 veräußerte er seine Hälfte der Theater-Conzession um 35,000 Pfd.; noch einmal bewunderten ihn die Zuschauer in seinen größten Rollen: der Sechzigjährige erschien noch einmal in alter Kraft, im Feuer der Jugend als Hamlet, Lear, Richard — dann schied er von der Bühne auf immer am 10. Juni 1776. Fünfunddreißig Jahre umfaßte seine Thätigkeit als Schauspieler; in 84 Stücken war er aufgetreten, in 97 verschiedenen Rollen. Zugleich hatte er für die Bühne mehr denn 20 eigene Arbeiten geliefert, von der Posse bis zum Schauspiel, und ziemlich ebensoviele Bearbeitungen fremder Stücke, neben zahllosen Prologen, Epilogen und lyrischen meist satirischen Sachen. Diese schriftstellerischen Leistungen glänzen weniger durch Tiefe als durch schlagfertiges Beherrschen des Gegenstandes für die Wirkung des Augenblicks. Aber nicht lange mehr sollte es ihm vergönnt sein, auf den Lorbeeren auszuruhen. Um Weihnachten 1778, als er mit seiner Gattin bei dem Grafen Spencer zum Besuch war, erneuerten sich in heftigster Weise die alten Leiden, welche am 20. Januar den Tod herbeiführten; am 1. Februar erfolgte die feierliche Bestattung in England's Ruhmeshalle, dem „Poetenwinkel" der Westminster-Abtei. Männer vom höchsten Range hielten die Enden des

Bahrtuches, unzählig war das Leichengefolge; am großen Thore der Kirche empfing der Bischof von Rochester, Dechant von Westminster, mit seiner Geistlichkeit im vollen Ornate, den Sarg und segnete ihn, ehe er eingesenkt wurde vor dem Shakspere-Denkmal. Garrick's Gattin überlebte ihn um 43 Jahre, sie starb 1822 fast hundertjährig. Von dem Künstler und dem Menschen erhalten wir dieses Bild: die Natur hatte ihn nicht verschwenderisch begabt für die Kunst, seine Gestalt blieb etwas unter Mittelgröße, seiner Stimme fehlte der volle Klang gewinnenden Wohllauts, aber mächtig gebot er über den Ausdruck der Leidenschaft in Zorn, Verachtung, Schreck, Verzweiflung, Wahnsinn; mit gleicher Vollendung stand ihm die höchste Ausgelassenheit zu Gebot. Er war ein Feind der römischen Tracht, ihm fehlte das Ohr für Musik; mit der Neigung, Geld zu erwerben, verband sich schrankenlose Freigebigkeit. Zu seinen Schwächen zählte Unentschlossenheit, übertriebene Empfindlichkeit, ängstliche Scheu vor tadelndem Urteil, Eifersucht auf verwandtes Verdienst. Er verstand Lateinisch, Griechisch, Französisch, Italienisch, Spanisch; sein Haus bot den willkommenen Vereinigungspunkt für alle Größen in Kunst und Wissenschaft: hier war er der feinste Weltmann, der liebenswürdigste Hausherr. Und wenn der Spruch begründet ist: „Sage mir, wer deine Freunde sind, so sage ich dir, wer du bist!" dann genügt es zu sagen: sein Freund war 35 Jahre hindurch William Pitt, Graf von Chathan. Bei manchem Eigentümlichen dieser Persönlichkeit möchte man fragen: ob es völlig bedeutungslos war, daß in den Adern des Engländers Garrick vom Vater her französisches Blut rollte, daß dann auch deutsche Art durch seine Gattin ihm nahe trat? -- Die Zeitgenossen hatten den Lebenden geehrt durch den Namen: „England's Roscius"; dieser Name ist ihm geblieben bei der Nachwelt.

Aber die Engländer preisen Garrick nicht bloß als den unerreichten Darsteller menschlicher Leidenschaften; sie preisen ihn auch als den großen Umgestalter ihrer Bühnenwelt. Hier war Vieles zu bessern, nachdem sich ein völliger Umschwung vollzogen hatte in der Zeit von Shaksperes Heimgang bis zu Garricks Aufgang. Dieser Umschwung konnte um so weniger ausbleiben, weil die englische Theatergeschichte fest verwachsen ist mit der Geschichte des englischen Volkes und seiner Könige. Das Theater war eine Volkslustbarkeit, willkommen in Stadt und Land, der Schauplatz wechselte vom Palast bis zur Scheune herab, aber die Könige waren seine Gönner. Es hatte die höchste Blüte

erreicht zur Zeit als Königin Elisabeth starb (1603): in den 60 Jahren jenseits und diesseits der Schwelle des 17. Jahrhunderts entstanden zu London 17 Schauspielhäuser. Unter Karl I. beginnt der Bürgerkrieg, welcher zunächst die Schauspielvorstellungen schädigt, bis endlich puritanische Glaubenswut diese Lustbarkeit ächtet, gegen die Mitte des Jahrhunderts wird durch zwei Akte des langen Parlaments der Ächtung Gesetzeskraft verliehen. Alle Schauspielhäuser sollen niedergerissen, alle bei Theatervorstellungen Mitwirkenden öffentlich gestäupt werden, alle Einnahmen daraus verfallen den Armen, jeder Zuschauer sogar soll 5 Schillinge als Buße erlegen. Zwar die strenge Durchführung des Gesetzes ward in den Wirren der Zeit unmöglich, aber das Schauspiel fristete doch nur ein verborgenes kümmerliches Dasein. Erst mit der Restauration fielen seine Fesseln, es wurde zu neuem Leben geweckt durch die Gunst des Hofes: -- aus dem Volkstheater war ein Hoftheater geworden. Zwei Bühnen traten alsbald in Wettstreit: hier „die Gesellschaft des Königs", dort „die Gesellschaft des Herzogs von York", ihre Mitglieder eingeschworen vom Lord-Kammerherrn auf den althergebrachten Namen als „Diener der Krone". Beide Gesellschaften vereinigten sich 1682, nachdem diejenige des Königs in kurzer Zeit durch den Tod oder durch Abgang von der Bühne ihre besten Kräfte verloren hatte; dafür entstanden neue Theater mit dem neuen Jahrhundert. Aber das Haus Hannover wußte die Kunst nicht zu schützen, denn es wußte sie nicht zu schätzen. Begab sich's doch, daß Georg II., als ihm William Hogarth eines seiner Gemälde überreicht hatte, den Maler mit 1 Guinee beschenkte, weil ihm dieser Ehrensold für die Spielerei völlig ausreichend schien; und die Schauspielkunst erfreute sich bei dem Könige keines höheren Ansehens als die Malerei. So wurde denn das Hoftheater allgemach wieder zum Volkstheater, zur Volkslustbarkeit.

Was war inzwischen geworden aus Shakspere's einfacher Bühne ohne Wechsel des Schauplatzes, ohne Zwischenakte, dafür aber mit dem ständigen Doppelbalkon, welcher keines Maschinisten bedurfte, um die verwickeltsten Handlungen ohne jeden Aufbau zu ermöglichen? Wo waren Shakspere's unbefangene Zuschauer, deren Einbildungskraft, dem Dichterwort völlig gehorchend, ohne äußerliche Unterstützung in alle Weltteile sich entführen ließ?[1]) — Schon unter Elisabeth's Regierung

[1]) Vergl. Nicol. Delius: Ueber das engl. Theater zu Shakspere's Zeit. Bremen. J. G. Heyse. 1853. S. 8. —

wurden Maskenspiele, gesucht=allegorischen Inhalts, erfunden und dargestellt; sie übten mehr und mehr ihre Anziehungskraft auf die Kreise des Hofes, bald konnte der englische Adel kein Fest mehr feiern ohne solche Aufführungen, bei denen er selber mitwirken wollte. Den Mangel an Natur und Wahrheit ersetzten diese Darstellungen durch einen Überschuß verschwenderischer Ausstattung; Das war der erste Schritt abwärts von alter Einfachheit. Mit der Restauration wurde dann neben dem französischen Geschmack, welchen König Karl II. in der Verbannung kennen und lieben gelernt hatte, auch französische Bühnen=Einrichtung nach England hinübergebracht. Prächtige Ausstattung schuf den Schein der Wirklichkeit, sie wechselte, sobald der Dichter den Schauplatz veränderte: der fallende Vorhang brachte Zwischenakte als Erholungspausen. Dann zwang die Nebenbuhlerschaft der verschiedenen Theatergesellschaften jeden einzelnen Unternehmer, auf Neues, Unerhörtes zu denken, womit er den Sinn der Menge anziehen könne: immer glänzender wurde die Ausstattung, zu welcher alle Hülfsmittel eines künstlichen Maschinenwesens sich gesellten. John Rich, der Unternehmer zu Coventgarden, führte die Pantomimen ein, in denen er selbst als der beste Harlequin sich hervorthat. So war es denn nur natürlich, daß auch die Zuschauer alle Unbefangenheit abstreifen mußten: einst hörten sie und glaubten, was man ihnen sagte, jetzt wollten sie sehen und glaubten bloß, was sie sahen. Damit aber die Schaulust an keinem Abende leer ausginge, kam der Gebrauch auf, das Trauerspiel noch von einer Posse oder Pantomime begleiten zu lassen. Den Erfolg des Abends teilten jetzt mit dem Dichter und dem Schauspieler — Musiker, Sänger, Tänzer, Maler, Zimmermann. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts verbot eine Akte der Königin Anna das Tragen der Gesichtsmasken im Theater, weil Frauen unter dem Maskenschutz durch ihr Treiben mannigfachen Anstoß zu geben pflegten. Erhalten hatte sich dagegen von Shakspere her durch alle die Jahre hindurch ein überaus störender Mißstand, der in Frankreich nicht minder heimisch und von Molière oft bitter gegeißelt war: gerade derjenige Teil des Zuschauerkreises, welcher die höchste Bildung für sich in Anspruch nahm, verweilte während der Vorstellung nicht im Zuschauerraume, sondern auf der Bühne selbst, er störte oft genug schon durch seine bloße Anwesenheit die Vorstellungen.

Garrick betrachtete die vorhandenen Zustände mit dem Auge des erfahrenen Theaterunternehmers und Schauspielers: er mußte erkennen,

daß eine Rückkehr zur alten Einfachheit unmöglich war, daß lediglich durch das Beiwerk von Ausstattungspracht der Wettkampf mit den übrigen Theatern sich bestehen ließ. So sollte denn der Geschmack, den er nicht vorschreiben konnte, ihm wenigstens dienen; er täuschte sich selten über die Grenzen seiner Herrschaft, aber mitunter begegnete doch diese Täuschung auch ihm.

Die Zuschauer waren bereits eine Macht geworden, sie wollten Gesetze geben, statt sich dieselben geben zu lassen, allzubereitwillig folgten sie der Leitung geschickter Aufwiegler, welche die Lust der Menge am rohen Lärm auszubeuten wußten. Zweimal stand Garrick dem tobenden Hause feindlich gegenüber, beide Male unterlag der gefeierte Liebling, trotz aller Entschlossenheit seines Auftretens. Der erste Theaterunfug (1754) galt einer neuen Pantomime: „Das chinesische Fest", welches Frankreichs berühmter Balletmeister Noverre auf Garrick's Verlangen eingerichtet hatte. Sie war geistlos, aber prachtvoll ausgeführt, ganz entsprechend der Neigung des Tages; sie wurde mißliebig nur aus politischen Gründen: zwischen England und Frankreich war indessen der Krieg ausgebrochen, und unter den zahlreichen Darstellern befanden sich auch französische Tänzer. Fünf Abende währte der Sturm; Garrick versuchte umsonst, durch Vorführung seiner besten Rollen die Zuschauer zu gewinnen; Logen einerseits — Parterre und Gallerie anderseits kämpften erbittert, es floß Blut, Garricks Leben kam in Gefahr: — endlich mußte das „Chinesische Fest" aufgegeben werden. Der zweite Lärm wurde im Januar 1763 ins Werk gesetzt, an einem Abende, für den die erste Aufführung der Beiden Veroneser von Shakspere nach Benjamin Victors[1]) Bearbeitung angesetzt war. Diesmal handelte sich's darum, daß man, sobald der dritte Akt zu Ende wäre, Einlaß für den halben Preis begehrte, falls nichts etwa eine neue Pantomime den Beschluß machte. Garrick berief sich vergebens darauf, die Tageskosten seien während der letzten 60 Jahre von 34 Pfd. auf mehr als 90 Pfd. gestiegen — man ließ ihn nicht ausreden, nach zweitägigem Lärm blieb nur übrig, die Forderung zu bewilligen. Beide Male wurde das Innere des Hauses vollständig verwüstet. Bei solchen Kriegszuständen zwischen den Nachbarreichen diesseits und jenseits der Lampen, verdient es doppelte Anerkennung, daß Garrick die Entfernung der Zuschauer von der Bühne unternahm, wo ihn dieselben

[1]) S. S. 108.

oft empfindlich genug belästigt hatten. Es geschah, als er zu Dublin den Lear darstellte und im IV. Akte, das Haupt auf Cordelia's Schooße, entschlummert war, daß ein junger Gentleman aus den Kulissen trat und ganz unbefangen Mrs. Woffington-Cordelia umarmte; das vollbesetzte Haus aber gab nicht einmal sein Mißfallen kund, so gewöhnt war es an derartige Zwischenhandlungen. Garrick überlegte sich die Sache reiflich, er begann mit einer Erweiterung des Zuschauerraumes, so daß dort Alle bequem unterkommen konnten, welche bis dahin auf der offenen Bühne oder hinter den Kulissen der Vorstellung beigewohnt hatten. Nachdem diese bauliche Änderung ausgeführt war, gelang es in der That seiner klugen Gewandtheit und seinen Verbindungen mit den höchsten Gesellschaftskreisen, alle Bühnenzuschauer für immer aus dem Bereich der Bretter zu verweisen.

Auch die Bühnentracht erfuhr einen wesentlichen Fortschritt unter Garrick. Er spielte die Shakspere-Gestalten grauer Zeit zuerst und noch lange im Gesellschaftsanzug seiner Tage, dem „Habit habillé“: Dasselbe war für Hamlet schwarz; für König Lear mit Pelz verbrämt, dazu ein Überwurf mit reicher Hermelineinfassung; für Macbeth hatten Rock und Weste breiten Tressenbesatz, der Haarbeutel fehlte nicht; neben ihm stand seine Lady, die Dolche darbietend — im ungeheuren aufgebauschten Reifrock. Garrick's Zeitgenosse, der Schauspieler Charles Macklin war es, welcher die alte schottische Tracht zuerst einführte; Garrick selbst aber wird dann abgebildet als Hamlet in schwarzer spanischer Tracht.

Wenden wir uns von den äußeren Theaterverhältnissen zu den inneren, zur Kunst der Bühne und ihren Aufgaben, so ist die Klage begründet, daß über die Schauspielkunst zu Shakspere's Zeit nur gar spärliche Nachrichten erhalten sind. Wir können höchstens Namen der Hauptdarsteller, unter denen man Richard Burbage als den ersten Lear, Othello, Macbeth mit Wahrscheinlichkeit vermuten darf, während Joseph Taylor als erster Hamlet und Jago, John Lowin als erster Falstaff und Macbeth bestimmt genannt werden. Wenn wir aber bei dem Dichter Shakspere die Lebenswahrheit bewundern, welche sich auf tiefste Seelenkunde stützt, wenn wir seine goldenen Regeln für Bühnendarstellung hören, wie sie Hamlet den Schauspielern erteilt, dann muß die Annahme begründet erscheinen, daß Lebenswahrheit auch dem Schauspieler Shakspere am Höchsten stand, daß er als Bühnenleiter auf ihren Ausdruck hielt. Das puritanische Verbot der Theatervorstellungen war ein

harter Schlag für die Kunst; aber die Helden der Bühne traten nun auf in dem Trauerspiele der Wirklichkeit, sie hielten treu zur Fahne des Königtums, das ihnen stets Gunst und Lohn gewährt hatte. Edward Allen war Major in Oxford; Mohun († 1682) focht zuerst als Hauptmann, er rückte auf in Flandern zum Major; Charles Hart stand als Reiteroffizier bei Prinz Ruperts Regiment, mit ihm zusammen diente Burt als Cornet, Shutterell als Quartiermeister; Richard Robinson, der Lehrer Mohun's und Hart's, mußte sich bei der Belagerung von Basingstoke gefangen geben, er streckte die Waffe und bat um Schonung, aber Cromwell's General Harrison schoß ihm eine Kugel durch den Kopf mit den Worten der Schrift: „Verflucht ist, wer das Werk des Herrn läßig thut!“ Nur von einem Schauspieler weiß man, der sich zu den Puritanern zählte: Eylearb Swanston, vor den Bürgerkriegen gerühmt als Othello-Darsteller. Joseph Taylor und John Lowin, die Kunstgenossen Shakspere's, hatten beim Ausbruch der Bürgerkriege bereits ein höheres Lebensalter erreicht; so griffen sie denn nicht zu den Waffen, sondern wählten eine durchaus friedliche Beschäftigung: sie hielten mit einander die Schenke „Zu den drei Tauben“ in Brentford. Dort erschien vor vertrauten Gönnern wohl noch einmal der alte Falstaff, wie er sich auslegte, wie er seine Klinge führte, erschien Hamlet, aufgeschreckt aus dumpfem Brüten durch den Geist; dorthin kam auch ihr jüngerer Gefährte von Blackfriars und dem Globus her, Robert Gough — der zog als stiller Theaterdiener durchs Land, er rief die zerstreuten alten Komödianten zusammen, wenn in Hollandhaus oder auf einem der Edelsitze bei London eine Aufführung stattfinden sollte, welche das Gesetz verbot. Taylor und Lowin veröffentlichten noch 1652 ein Lustspiel Fletcher's (The Wild-Goose-Chase), mit der Bitte als Vorwort, daß jeder Freund des Schauspiels ihrer dürftigen Lage freundlich gedenken möge; sie starben hochbetagt kurz vor der Restauration — Taylor zu Richmond, Lowin zu Brentford. Es ist nun kaum denkbar, daß William Davenant, geboren 1605, bei seiner frühen Vorliebe für das Schauspiel, für Shakspere insbesondere, die beiden in der Fülle ihrer Kraft auf der Bühne nicht gesehen haben sollte; und das Bild bedeutender Schauspieler, dem Gedächtnis der begeisterten Jugend eingeprägt, pflegt sich nie wieder zu verwischen. Deshalb liegt denn auch nichts Unwahrscheinliches in dem Berichte, daß Davenant als Bühnenleiter beim „Theater des Herzogs“ (1662 bis 1668), die Rolle des Hamlet und Heinrich's VIII. nach seinen Erinnerungen an Taylor und Lowin dem

jungen Betterton eingeübt habe. Damit würde dann die Bühne der Restauration im Stil der Darstellung unmittelbar an die Bühne Shakspere's anknüpfen. Jedenfalls mußten jene königlichen Offiziere, welche sich großenteils ihrem eigentlichen Berufe wieder zuwandten, die Überlieferung der Vergangenheit auf die Gegenwart übertragen, und Thatsache ist es, daß die Schauspielkunst der Restauration im Geiste Shakspere's geübt wurde. Dieß ergiebt sich nicht bloß aus den vorhandenen eingehenden Berichten; die damalige Kunstweise wird auch unserem Urteile näher gerückt durch den Umstand, daß sie in stetiger Fortbildung 70 Jahre hindurch bis kurz vor Garrick auf gleicher Höhe sich erhielt. Unter den ausgezeichneten Kräften, über welche die beiden Restaurationstheater geboten, standen in erster Reihe: beim Theater des Königs — Mohun und Hart. Schon vor den Bürgerkriegen hatten sie sich die Sporen verdient, zuerst in Frauenrollen, weil auf der alten englischen Bühne keine Schauspielerin erscheinen durfte — und damit war aufstrebender Begabung die vortrefflichste Schule eröffnet. Wer im frühen Jünglingsalter als Julia, Imogen, Desdemona die Zuschauer entzückt hatte, der erwarb als Mann eine bewährte Anwartschaft auf den Hamlet, Lear, Othello. Nicht volle 50 Jahre nach Shakspere's Tode betrat zum ersten Male eine englische Schauspielerin die Bühne — so blieb jene unersetzliche Schule den jungen Künstlern fortan verschlossen. Hart und Mohun waren Jugendfreunde, Kriegskameraden, Kunstgenossen, sie unterstützten sich durch ihre Leistungen. Mohun glänzte u. A. als Cassius im „Cäsar", Hart als Brutus, außerdem auch als Heißsporn, Othello. Beim Theater des Herzogs von York nahm Thomas Betterton (geb. 1688) den ersten Platz ein mit seiner staunenswerten Vielseitigkeit; er gab den Hamlet und Heinrich VIII., den Heißsporn und Lear, den Macbeth und Fallstaff — darum nannte ihn das Volk „den unfehlbaren Tom". Er starb 1710, ihm wurde ein Grab in Westminster. Sein würdiger Schüler war Barton Booth (1681—1733), den die gründlichste klassische Bildung unterstützte. Er stand zu Betterton in dem Verhältnis des Sohnes zum Vater, dem er wärmste Verehrung zollte; aber sklavische Nachahmung konnte seinem Geistesflug nicht genügen: so wußte er denn die Eigenschaften des Meisters der eignen Persönlichkeit anzupassen. Seine Darstellung des Geistes im Hamlet gilt als unübertroffen — vor und nach ihm. Wie ein luftiger Schemen, und doch in majestätischer Haltung, glitt er dahin; feierlich im tiefen Klange strömte seine Rede, den Dänenprinzen nicht minder erschütternd

als jeden Zuschauer. Booth spielte außerdem den Lear, Othello, Heinrich VIII., den Brutus und Heißsporn — einmal sogar, auf Königin Anna's besonderen Wunsch, den Fallstaff. Mit Feuer und Kraft verband er tadellosen Vortrag, würdevolles Spiel, er schuf stets ein festumgrenztes Bild des ganzen Menschen. Neben ihm stand Robert Wilks (1670—1732) mit geistiger Lebendigkeit, sicherm Anstand, feinem Takt; seine Rollen waren: Hamlet, Macduff, Prinz Heinz, Edgar im Lear. James Quin (1693—1766) und Colley Cibber (etwa 1668—1757) glänzten in launiger Darstellung. Booth und Wilks starben kurz nach einander — aber keiner war da, in ihre Stelle zu treten. So übernahmen denn Quin und Cibber, deren Begabung sie dem Lustspiel zuwies, nunmehr die großen Rollen des Trauerspiels. Das war mehr als bedenklich, weil es nahe lag, daß sie zu künstlichen Mitteln griffen, wo ihre natürlichen Mittel nicht ausreichten. Und da nun einmal unter den Blinden der Einäugige König ist, so galt jetzt Quin, der berühmte Falstaff, für den ersten tragischen Schauspieler England's. Die Folgen blieben nicht aus. Gesuchter Vortrag machte sich geltend, mit singend-einförmigem Tonfall, starkes Erheben, plötzliches Sinkenlassen der Stimme; Bewegungen und Gesichtsausdruck mußten gleichermaßen gesteigert werden, um den Einklang nicht vermissen zu lassen. Solche Künstelei übte freilich ihre Wirkung auf die Menge; aber die echte Kunst richtiger Betonung, maßvollen Mienenspiels, sie war abhanden gekommen.

Da erschien Garrick mit der Berechtigung des Genie's: er diente nicht von der Pike auf, er war der fertige Meister, ungezwungen im Vortrag wie im Spiel, grade darum Alle bezwingend. Durch Einfachheit und Wahrheit ersetzte er Übertreibung und Verzerrung, die Todesaugenblicke hatte das Auge des Seelenkenners dem Leben abgelauscht. Ihm galt Hamlet's Vorschrift, die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde anzupassen, und die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten. Quin, als er Garrick zum ersten Male spielen sah, meinte mißmutig: „Wenn der junge Mensch auf dem rechten Wege ist, dann waren wir Andern auf dem falschen." Der alte Colley Cibber sprach wegwerfend über ihn bei Mrs. Bacegirdle, welche seit 30 Jahren die Bühne verlassen hatte. Sie erwiderte lachend: „Ei, ei, Cibber, das klingt ja fast wie Neid! Den allgemeinen Beifall gewinnt doch Keiner so bald ohne eigenes Verdienst." Colley besann sich einen Augenblick, dann sagte er: „Wahrhaftig, Bracey, ich glaube, du triffst es. Der junge Mann hat Schick." — Wir besitzeu aber auch den Ausspruch

eines deutschen Berichterstatters, von dem Gervinus rühmt, daß es ihm zur Natur geworden war, den Maßstab des reinsten, mathematisch-gebildeten Verstandes an alle Dinge anzulegen, daß er möglich machte, was er selber unmöglich nannte: der verschwindenden Kunstleistung des Schauspielers durch seine Schilderung feste Dauer und Unsterblichkeit zu sichern. Dieser Berichterstatter ist Georg Christoph Lichtenberg, der Göttinger Professor, und also lautet sein Urteil: — „Das Äußere Garrick's zeigt sich vollendet in Ebenmaß, Bewegung, Sicherheit, Anstand; überall eine unbeschreiblich gefällige Leichtigkeit, und doch die Gabe zu individualisiren im höchsten Maße, niemals ein ängstliches Bestreben zu gefallen — so erscheint er unter den Übrigen wie ein Mensch unter Marionetten." Nun folgt die Schilderung des Prinzen Hamlet auf der Terrasse zu Helsingör. „Das Theater ist dunkel, die dichtgedrängte Versammlung lauscht in athemloser Spannung. Mit Horatio und Marcellus erscheint Hamlet; die Arme hoch untergeschlagen, den Hut tief in die Augen gedrückt, geht er auf und ab in der kalten Nacht und wendet dem Zuschauer eben den Rücken zu, als Horatio ruft:

O seht, mein Prinz, es kommt!

indem er nach rechts deutet, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn noch gewahr wurde. Hamlet, auf die Worte, wirft sich herum, stürzt im selben Augenblick ein paar Schritte mit brechenden Knieen zurück, der Hut entfällt ihm, seine Arme sind fast ausgestreckt, die linke Hand so hoch als der Kopf, der rechte Arm mehr gebogen, die Hand niedriger, die Finger auseinander, der Mund geöffnet — so steht er in einem großen Schritt erstarrt, von den Freunden unterstützt, die ihn aufrecht halten; Das Entsetzen in seinen Mienen packt jeden Zuschauer. Endlich spricht er, nicht mit dem Anfang sondern mit dem Ende eines Athemzuges:

Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

Der Geist winkt ihm, die Freunde warnen, sie halten ihn fest, er arbeitet, sich zu befreien, die Augen stets nach dem Geiste starrend, während er den Gefährten antwortet. Als sie es ihm zu lange machen, wendet er auch das Gesicht nach ihnen, reißt sich heftig los und zieht mit einer Schnelligkeit, welche Schaudern weckt, den Degen wider sie: Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält! — Ich sage: fort! Dann legt er den Degen aus gegen den Geist:

Voran: Ich folge Dir!

und der Geist schreitet über die Bühne. Hamlet steht noch immer still

mit vorgehaltenem Degen, um mehr Entfernung zu gewinnen; endlich, als die Erscheinung schon nicht mehr gesehen wird, beginnt er, ihr langsam zu folgen, steht still und geht wieder weiter, immer mit ausgelegtem Degen, die Augen starr nach dem Geist, das Haar verwirrt, noch außer Athem, bis er sich ebenfalls hinter der Scene verliert. Die Zuschauer athmen auf, wie vom Alpdruck befreit: ihr Gefühl wird laut in ungemessenem Beifall.“ Das begab sich wenige Monate vorher, ehe der sechzigjährige Garrick auf immer von der Bühne schied. Lichtenberg ehrt des Künstlers innerliches und äußerliches Gestaltungsvermögen noch durch das treffende Wort: „Seine beiden nahen Geistesverwandten sind Shakspere und Hogarth.“ Man hat Garrick's Ruhm schmälern wollen durch den Vorwurf, daß er des Beifalls bedurfte zur vollen Entfaltung seiner Meisterschaft. Die Thatsache ist richtig, der Vorwurf ungerecht. Keine Kunst wirkt so unmittelbar auf den Menschen als die Schauspielkunst, denn sie wirkt nicht durch den Schein des Lebens, sondern durch das Leben selbst; und weil ihre Schöpfung hin ist in dem Augenblick, der sie schuf, so wird die augenblickliche Würdigung derselben zur Notwendigkeit. Dem Künstler, der sein eigenes Selbst einsetzt, muß die Wirkung fühlbar werden, die er hervorbringt: einem kalten Zuschauerkreise gegenüber erkaltet auch die Schaffensglut — darum ist hier berechtigter Beifall die berechtigte Forderung. — Was Garrick angebahnt hatte als Darsteller, das wußte er als Bühnenleiter tiefer und weiter zu begründen. Den allgemeinen Wert der englischen Schauspielkunst würdigte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Lodovico Riccoboni, der Neugründer des italienischen Theaters, welcher schon vor der deutschen Frau Neuberin den Arlechino von der Bühne verbannte: er erklärte, daß die besten Schauspieler Italiens und Frankreichs von den englischen weit übertroffen würden.

Garrick trat auf, als die Kunst im Verfall war; an bessere Vergangenheit konnte er nicht aus eigner Wahrnehmung anknüpfen: Shakspere war es, der ihm mit den Lehren zugleich die Aufgaben darbot. So wird es uns nahe gelegt, zu fragen: Wie hatte die Bühne Shakspere's Schauspiele behandelt seit dem Tode des Dichters? — Über das erste Vierteljahrhundert bis zu den Bürgerkriegen und über die folgenden kunstfeindlichen Jahre bis zur Restauration fehlen genaue Angaben; sicher ist es, daß Shakspere während dieses Zeitabschnittes nicht von der Bühne verschwand, wenn er auch durch die Maskenspiele mehr in den Hintergrund gedrängt werden mochte. Nach der Restauration sind alle

Verhältnisse völlig andre geworden: neue Kunstgrundsätze, neue Bühnenleitung, neue Zuschauer. Aus Frankreich wird nach England französischer Stil übertragen, dessen Bezeichnung als „correct" und „klassisch" fast wie Spott klingt; er dient den Kunstrichtern zum Maßstabe, nach welchem die Schöpfungen der Gegenwart wie der Vergangenheit gemessen werden. Zugleich findet das mehr als leichtfertige Treiben des Hofes sein Spiegelbild in den Erzeugnissen der Bühnendichter; d. h. jenes wie diese überschreiten jede Grenze. Erst am Ende des Jahrhunderts (1697) schreibt Jeremias Collier gegen die Zügellosigkeit des Schauspiels wie der Darsteller; die öffentliche Meinung und König Wilhelm treten auf seine Seite; von dieser Zeit an beginnt wieder ein besserer Ton auf der englischen Bühne heimisch zu werden. Als sich nach der Restauration die beiden neuen Theater aufthaten, wurden von ihnen nur etwa 8 Shakspere'sche Stücke neu einstudiert. Die Gesellschaft des Königs brachte 3: Heinrich IV. Teil 1, Julius Cäsar, Othello; die Gesellschaft des Herzogs dagegen 5: Heinrich VIII., Romeo und Julie, Lear, Macbeth, Hamlet.[1]) Also die fünf sogenannten großen Tragödien, zwei Historien und eines der römischen Stücke sollten ihre Lebenskraft auch unter den ungünstigen Verhältnissen der neuen Zeit bewähren. Den Macbeth hatte der Leiter des Herzogs-Theaters, Sir William Davenant, zu einem glänzenden Spektakelstück umgearbeitet, mit Musik, Tanz, Gesang und einem Chor von etwa fünfzig Hexen. Fast jeder Auftritt entfernt sich von Shakspere; Act IV. bringt ein Zwiegespräch Macbeth's mit seiner Gemahlin, welche an Gewissensbissen leidet und ihn dringend aber vergebens auffordert, der Krone zu entsagen; da erscheint der Geist König Duncan's, die entsetzte Lady wird von ihren Frauen hinausgeführt, Macbeth aber spricht, ihr nachblickend:

Der Tod des Duncan warf sie krank darnieder,
Der Tod des Malcolm heilt die Krankheit wieder;
Kein Mittel dient für Natternbiß so gut,
Das Gift zu sänftigen, als Natternblut.

Ohne Zweifel sollte hier eine vermittelnde Brücke geschlagen werden von der Bankettscene im III. zur Nachtwandelscene im V. Akt. — Romeo und Julie fand demnächst in dem Bearbeiter James Howard einen Menschenfreund, welcher beiden Liebenden das Leben schenkte, und Dave-

[1]) Das ergiebt sich neben bestimmten Mitteilungen, aus den Rollen der damaligen Schauspieler, soweit ihre Angabe erhalten blieb.

nant hatte den eigentümlichen Geschmack, diese Tragikomödie mit dem Trauerspiel abwechselnd geben zu lassen; dann aber verschwanden beide auf lange Zeit von der Bühne. Auch andre Stücke — in Bearbeitung oder in der Urschrift — können sich nicht dauernd erhalten haben, denn es wird ausdrücklich bemerkt, daß während der zwanzigjährigen Theaterleitung von Booth, Wilkes und Cibber (1712—1732) nur 8—9 Shakspere'sche Schauspiele im Besitz der Bühne waren: eben die obengenannten, einstudiert nach der Restauration, wenn wir Romeo und Julie mit Heinrich IV. Teil 2 vertauschen und Maß für Maß oder Timon von Athen hinzunehmen. Mrs. Pritchard begründete 1735 ihren Ruf als Rosalinde in Wie es euch gefällt; Richard II. wurde 1738 zu Coventgarden wieder vorgeführt; und Ende gut, Alles gut fand 1741, nach fast hundertjähriger Ruhe, eine beifällige Aufnahme.

Darauf beschränkten sich wohl die Shakspere-Darstellungen zu der Zeit, als Garrick mit James Lacy zusammen die Leitung des Drurylane-Theaters übernahm. Garrick brachte dieselben auf fünfundzwanzig Stücke (ungerechnet zwei, die als Opern vorkamen), darunter wurden acht erst durch ihn der Bühne wiedergewonnen. Sein Wirken als Schauspieler war freilich nicht allein maßgebend, denn er selbst spielte nur in fünfzehn von diesen Stücken; in vieren derselben wechselte er die Rollen, sodaß sich die Zahl seiner Shakspere-Rollen überhaupt auf neunzehn stellt, nämlich: Dr. Cajus (Lustige Weiber von Windsor), Benedict (Viel Lärm um Nichts) Leontes (Wintermärchen) — König Johann und der Bastard Faulconbridge, Heißsporn Percy, König Heinrich IV. (im zweiten Teil), der Chorus, (in Heinrich V.), Richard III. — Antonius (in Antonius und Cleopatra), Posthumus (Cymbeline), Lear, Macbeth, Romeo und Mercutio, Othello und Jago, Hamlet und der Geist. Zweifelhaft ist es, ob er in der ersten Zeit nicht auch Cassius in Julius Cäsar gab, dessen sorgfältiges Bild nach dem Bayle'schen Geschichtswerk eigenhändig von ihm aufgezeichnet wurde; vielleicht fand er Bedenken, sich neben Quin-Brutus zu stellen, weil diese Rolle größeren Beifall verhieß. Von den fünfundzwanzig Stücken brachte er in jeder Spielzeit siebzehn bis achtzehn; da aber die Spielzeit nur vom Herbst bis zum Frühjahr währte, etwa fünfunddreißig Wochen, so kam durchschnittlich auf jede zweite Woche Shakspere einmal, abgesehen von den Wiederholungen. Die Stücke, welche Garrick nicht aufführen ließ, waren: Liebesleid und Lust, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida, — Richard II., Heinrich VI. — Titus Andronicus und Julius Cäsar. Diese wurden indes

auf andern Bühnen gegeben oder sie waren da wenigstens gegeben worden, mit alleiniger Ausnahme der Komödie Liebesleid und Lust; sie bleibt das einzige Shakspereſtück, welches — soviel sich ersehen läßt — nach dem Tode des Dichters niemals wieder auf die Bühne gelangte. Zu dem Verdienste beträchtlicher Erweiterung der Shakspere-Darstellungen gesellte Garrick das fernere, daß er fast immer auf die Urschrift zurückging. Er trat damit oft Anschauungen entgegen, welche im Verlaufe von achtzig Jahren Wurzel geschlagen hatten, und deshalb darf man ihn minder hart beurteilen, wenn ihm wiederholt der Mut fehlte, die Folgerichtigkeit des Grundsatzes streng durchzuführen, wenn er ungehörige Einzelheiten beibehielt, weil sie eben den Zuschauern vertraut geworden waren, oder gar Zusätze sich erlaubte — als Schauspieler oder als Bühnenleiter. Wie wenig selbst Darsteller sich um des Dichters Worte kümmerten, das bewies die erste Aufführung des Macbets, statt Davenant's Bearbeitung, welche seit der Restauration allein auf der Bühne erschienen war. Als im fünften Akte auf Schloß Dunsinan Garrick-Macbeth den bestürzten Diener mit den Worten Shakspere's andonnerte:

> Der Teufel brenn' dich schwarz, milchblasser Schuft!
> Woher dein Gänseblick? —

Da fragte ihn Quin, selbst ein Macbeth-Darsteller: „Wie er denn zu diesen seltsamen, ungeheuerlichen Ausdrücken gekommen sei?“ und Mrs. Pritchard, die berühmte Tragödin, hatte von dem Shakspere'schen Stücke niemals etwas gelesen, als jetzt ihre ausgeschriebene Rolle der Lady.

Garrick's Bearbeitungen und Einrichtungen des Dichters fanden nachhaltigen Beifall, sie haben sich lange auf der Bühne erhalten.

Unser Endurteil über die Beiden wird lauten: Shakspere war der Unsterblichkeit sicher ohne Garrick; Garrick war es vielleicht ohne Shakspere; daß Beide sich fanden war eine Gunst des Schicksals für Beide.

XIII.

Shakspere-Behandlung in England – seit dem Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's.

[Biographia Dramatica.[1]) — Th. Davies. Life of Garrick. — Th. Davies. Dram. Miscell.]

Als das Theater, nach puritanischer Verdammung, wieder zu neuem Leben erwachte, da schöpften die Schauspielschreiber begierig aus der alten ergiebigen Shakspere-Quelle: in der Zeit bis auf Garrick finden sich überhaupt 37 Bearbeitungen Shakspere'scher Stücke verzeichnet; von diesen entstanden nur zwei vor der Restauration, die übrigen fallen gleichmäßig auf das Ende des XVII., den Anfang des XVIII. Jahrhunderts; bis zum Tode Garrick's treten dann noch weitere einunddreißig hinzu. Das giebt im Ganzen achtundsechzig nachweisbare Shakspere-Bearbeitungen von fünfundvierzig Verfassern; etwa achtundfünfzig derselben wurden aufgeführt. Nur fünf Stücke erfuhren keine Bearbeitung — nicht etwa weil sie einer solchen unwert wären, im Gegenteil: sie erschienen immer noch bühnengerecht. Diese fünf Stücke sind: Ende gut, alles gut; Was ihr wollt; König Johann; König Heinrich VIII.; Othello.

Ungünstig traf sich's, daß Takt und Geschmack der Restaurationsdichter, die Shakspere zu „restaurieren" uuternahmen, einer verkehrten Richtung folgte. In ihren Bearbeitungen erscheint das bunteste Gemisch, wobei Verwerfliches oder Überflüssiges sich nur allzu breit macht: sie gehen von der schonenden Bühneneinrichtung bis zur rücksichtslosen Umschmelzung in Stoff und Form.

Das Verzeichnis der achtundsechzig Stücke folgt hier; zur leichteren Übersicht dient die alte Unterscheidung in Komödien, Historien, Tragödien.

A. Komödien.

1. Die Komödie der Irrungen. a) Every Body Mistaken. Farce by William Taverner († 1731). Um 1700. Nicht gedruckt.

[1]) S. S. 109, Anmerkung.

b) All Mistaken. Comedy by William Shirley (lebte noch 1782). Enthält erhebliche Zusätze. Weder aufgeführt noch gedruckt.

c) The Comedy of Errors. Altered from Shakespeare by Thomas Hull. Aufgeführt in Coventgarden 1779. Nicht gedruckt.

2. Liebes-Leid und Lust. The Students Comedy, altered from Shakespeare's „Love's Labour's Lost," and to the stage adapted, 1762.

3. Die bezähmte Widerspenstige. a) Sawney the Scot, or The Taming of the Shrew. Comedy by John Lacy. 1698. Bearbeitung ohne erhebliche Änderungen. Aufgeführt in Drurylane.

b) The Cobbler of Preston. Farce in 2 Acts, by Charles Johnson. 1716. Der betrunkene Kesselflicker bildet die Grundlage. Aufgeführt in Drurylane.

c) The Cobbler of Preston. Farce by Christopher Bullock. 1716. Am Freitag begonnen, am Samstag beendigt, am folgenden Dienstag aufgeführt (in Lincoln's Inn-Fields), um der Posse von Johnson (unter b.) den Vorsprung abzugewinnen.

d) A lure for a Scold. Ballad Opera by James Worsdale. 1738. Aufgeführt in London und Dublin.

e) Catherine and Petruchio. Farce by David Garrick. 1756. Aufgeführt in Drurylane.

Als Shakspere-Fortsetzung wäre noch zu nennen:

The Woman's Prize, or The Tamer Tam'd. Comedy by John Fletcher. 1647. Katharina ist gestorben. Petruchio hat sich wieder verheiratet mit einer sanften Frau. Sie unternimmt es, den gewaltsamen Sinn des Gatten zu brechen, und das gelingt ihr. Er wird eben so fügsam durch sie, wie es Katharina durch ihn wurde.

4. Die beiden Veroneser. The Two Gentlemen of Verona. Comedy by Shakespeare, with Alterations and Additions by Benjamin Victor. 1763. Aufgeführt in Drurylane.

5. Ende gut, Alles gut. Wurde, nach mehr als hundertjähriger Ruhe, in Drurylane beifällig aufgenommen. — Oktober 1741. Die Schauspieler nannten es: „das Unglücksstück", weil nach der Darstellung immer Einem von ihnen etwas zustieß. Auch

Garrick brachte es wieder 1757, mit mehrmaliger Wiederholung, ohne eigene Beteiligung.

6. Wie es euch gefällt. a) Love in a Forest. Comedy by Charles Johnson. 1732. Der Plan und teilweis die Worte aus Shakspere. Aufgeführt in Drurylane.

   b) The Modern Receipt, or a Cure for Love. Comedy altered from Shakespeare. 1739. Quin (abgegangen 1750) gab den Jacques. Auch unter Garrick wurde das Stück beifällig aufgenommen.

7. Was ihr wollt. Bald nach der Restauration aufgeführt, denn Harris, der um 1682 die Bühne verließ, wird als Andreas Bleichenwang genannt; später wurde es, auch unter Garrick, verschiedentlich zum Dreikönigsabend gebracht.

8. Die lustigen Weiber von Windsor. The Comical Gallant, with the Amours of Sir John Fallstaff. Comedy by John Dennis. 1702. Aufgeführt in Drurylane. — Shakspere's Stück wurde auf der neuen Bühne in Lincoln's-Inn-Fields 1715 vollendet gegeben. Quin war Fallstaff.

9. Viel Lärmen um Nichts. a) The Law against Lovers. Tragi-Comedy by Sir William Davenant. 1673. „Viel Lärm um Nichts“ und „Maß für Maß“ sind hier — mit starken Änderungen und Kürzungen — durcheinander gearbeitet.[1])

   b) The Universal Passion. Comedy by John Miller. 1737. Aufgeführt in Drurylane, dann ganz beseitigt durch Wiedervorführung Shakspere's.

10. Ein Sommernachtstraum. a) The Merry Concited Humours of Bottom the Weaver. Ascribed to Robert Cox (lebte unter Karl I.)

   b) The Fairy Queen. Opera. 1692. Musik von Purcell. Aufgeführt in Haymarket.

   c) Pyramus and Thisbe. A Comic Masque, by Richard Leveridge. 1716. Die Rüpelkomödie, mit Gesängen ausgestattet. Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields.

   d) Pyramus and Thisbe. Mock Opera, set to Music by Mr. Lampe. 1745. Aufgeführt in Coventgarden.

---

[1]) Vergl. Sh. Jahrb. IV, 10 u. 159 ff.

e) The Fairies. An Opera by David Garrick. 1755. Musik von Mr. Smith. Aufgeführt in Drurylane.

f) A Midsummer Night's Dream, written by Shakespeare, with Alterations and Additions and several new Songs. As it is performed at the Theatre Royal in Drurylane. By Mr. Colman. 1763. Aufgeführt — einmal ohne Erfolg, dann, um ein Drittel gekürzt, ebenfalls ohne Beifall.

g) The Fairy Tale. A Dramatic Performance, by George Colman. 1764. Umarbeitung von f., welche nun in Drurylane gefiel. Die Biographia Dramatica bemerkt, daß Shakspere's Stück niemals gegeben werde.

11. Der Kaufmann von Venedig. The Jew of Venice. Comedy by George Granville Lord Lansdowne. 1701. Shylock erscheint als lustige Person; beim Fest Bassanio's sitzt er an besonderem Tische und trinkt auf das Geld als einzige Geliebte. In Akt II wird ein musikalisches Maskenspiel: „Peleus und Thetis" dargestellt.

12. Maß für Maß. Measure for Measure, or Beauty the best Advocate. Comedy by Charles Gildon. 1700. Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. (Vergl. 9a: The Law against Lovers).

Shakspere's Schauspiel war schon vor Garrick wieder auf der Bühne: Booth that sich hervor als Herzog, wurde aber noch übertroffen von Quin und beseitigte deshalb das Stück. Garrick brachte es wieder mit öfterer Aufführung

13. Der Sturm a) The Goblin's Tragi-Comedy by Sir John Suckling 1646. Der Bearbeiter tritt in Shakspere's Fußtapfen: Reginella ist augenscheinliche Nachahmung der Miranda; die Elfen erinnern stark an Ariel. Aufgeführt in Black-Friars.

b) The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher. 1647. Der Plan ist dem „Sturm" entlehnt: Schauplatz zuerst auf dem Schiff, sodann auf wüster Insel.

c) The Tempest, or the Inchanted Island. A Comedy by John Dryden. 1670. An dem Stück war Davenant mitbeteiligt. Miranda erhält eine Schwester Dorinda, welche ebenfalls noch keinen Mann sah, und ihr Liebhaber Hippolyto hat nie ein Weib erblickt. Außerdem wird dem Ariel ein

weiblicher Doppelgänger zu teil und dem Caliban eine Hexenschwester Sycoras[1])

d) The Tempest. An Opera by David Garrick. 1756. Musik von Mr. Smith. Aufgeführt in Drurylane.

14. Ein Wintermärchen. a) The Sheep-Shearing, or Florizel and Perdita. Pastoral Comedy. 1767. In Dublin zuerst aufgeführt 1754, mit öfterer Wiederholung.

b) The Winter's Tale. A Play, altered from Shakespeare by Charles Marsh. Nicht aufgeführt.

c) Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral from The Winter's Tale of Shakespeare, by David Garrick. 1756. Aufgeführt in Drurylane.

d) The Sheep-Shearing. A Dramatic Pastoral in 3 Acts, taken from Shakespeare, by George Colman. 1777. Nur einmal aufgeführt in Haymarket.

15. Troilus und Cressida. Troilus and Cressida, or Truth found too late. A Tragedy by John Dryden. 1679[2]). Aufgeführt im Duke's-Theater, später in Coventgarden (1734).

B. Historien.

1. König Johann. Papal Tyranny in the Reign of King John. Tragedy by Colley Cibber. 1744 (aufgeführt in Coventgarden), wird von der Biographia Dramatica als selbständige Arbeit bezeichnet; wahrscheinlich gab dieselbe Veranlassung, daß in Drurylane Shakspere's „König Johann" wieder hervorgeholt ward (ebenfalls 1744), nachdem er seit den Bürgerkriegen verschwunden war: Garrick gab den König. Bei späterer Wiederholung übernahm er den Bastard, ohne besonderen Erfolg. Als bester Darsteller dieser Rolle wird gerühmt Thomas Walker (1698—1744).

2. König Richard II. a) The History of King Richard II., by Nahum Tate. 1681. Aufgeführt in Drurylane unter dem Titel: The Sicilian Usurper.

b) King Richard II. Tragedy by Lewis Theobald. 1720. Aufgeführt in Lincoln's Inn-Fields.

c) King Richard II. A Tragedy altered from Shakespeare

[1]) Vergl. Sh. Jahrb. IV 10. ff., 132.

[2]) Vergl. Sh. Jahrb. IV, 23 ff.

by Francis Gentleman. Nicht gedruckt. Aufgeführt in Bath um 1754.

d) King Richard II. A Tragedy altered from Shakespeare and the Style imitated by James Goodhall. 1772. Aufführung wurde von Garrick abgelehnt.

Shakspere's „König Richard II." kam 1738 in Coventgarden zur Darstellung, muß dann aber bald zurückgelegt sein, denn die Biographia Dramatica bemerkt, das Stück sei in vielen Jahren nicht gegeben worden.

3. König Heinrich IV. Teil I. King Henry IV. with the Humours of Sir John Falstaff. Tragi-Comedy, with Alterations by Mr. Betterton. 1700. Aufgeführt in Lincoln's Inn-Fields. — Als ursprünglicher Falstaff wird John Lowin genannt; ihm folgte Cartwright, diesem Lacy († 1683), ein Lieblingsschauspieler Karl's II. Thomas Betterton (1635—1710) vertauschte im Alter den Heißsporn mit dem Falstaff; Booth († 1733) spielte ihn einmal; dann gaben die Rolle: der ältere Mills, († 1736) und Harper († 1742). Quin, berühmt als Falstaff, spielte ihn schon 1736; diesem folgte als würdiger Nebenbuhler John Henderson (1746—1785). Danach kann das Stück niemals auf längere Zeit von der Bühne verschwunden sein; augenscheinlich war Falstaff sein Lebenswecker.

4. König Heinrich IV. Theil 2. The Sequel of Henry IV with the Humours of Sir John Falstaff and Justice Shallow, altered from Shakespeare by Mr. Betterton. Ohne Jahreszahl (1719). Aufgeführt in Drurylane. Boman, Betterton's Zeitgenosse, wird als Lord-Oberrichter mit Lob genannt. Colley Cibber übernahm 1715 den Richter Schaal und spielte ihn zuletzt 1737 im Benefiz seines Sohnes Theophilus Cibber, berühmt als Pistol wie der Vater als Schaal.

Als Shakspere-Fortsetzung wäre zu erwähnen: Fallstaff's Wedding. A Comedy, being a Sequel to the second Part of the Play of King Henry IV. Written in Imitation of Shakespeare by Dr. Kenrick. 1760. Demnächst vom Verfasser umgearbeitet und aufgeführt in Drurylane 1766 zum Benefiz James Love's († 1774). Wird als beste Shakspere-Nachahmung bezeichnet.

5. König Heinrich V. Henry V., or the Conquest of France by

the English. A Tragedy by Aaron Hill. 1723. Aufgeführt in Drurylane. Plan und Worte sind teilweis von Shakspere entlehnt; hinzugefügt ist Harriet, Lord Scroope's Nichte, früher vom König verführt; sie erscheint in Männertracht und entdeckt die Verschwörung gegen Heinrich. — Garrick brachte das Shakspere'sche Stück wieder auf die Bühne und gab den Chorus.

6. 7. 8. König Heinrich VI. Theil 1. 2 3. a) Henry VI, the First Part, with the Murder of the Duke of Gloucester. A Tragedy by John Crowne. 1681. Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

b) Henry VI, the Second Part, or the Miseries of Civil War. A Tragedy by John Crowne. 1680. Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

c) An Historical Tragedy of the Civil Wars in the Reign of King Henry VI. Being a Sequel to the Tragedy of Humfrey, Duke of Gloucester, and an Introduction to the Tragical History of King Richard III. Altered from Shakespeare. 1720. Verfasser: Theophilus Cibber.

9. König Richard III. King Richard III. A Tragedy, altered from Shakespeare by Colley Cibber. 1700. Aufgeführt in Drurylane. — Das Stück Shakspere's war stets volkstümlich und beliebt. Den Richard gaben vor Garrick: Colley Cibber (1671—1751) und Quin (1693—1766); Henry Mossop (1729—1773) wurde in der Rolle nur von Garrick übertroffen.

10. König Heinrich VIII. Als erster Darsteller des Königs gilt John Lowin. 1665 kam das Stück im Duke's-Theater zur Aufführung; 1727 wurde es als Festvorstellung gegeben zur Krönung Georg's II., mit Booth als Heinrich, dem dann Quin folgte. Auf der Bühne erhielt es sich als vaterländisches Ausstattungsstück.

C. Tragödien.

1. Titus Andronicus. Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia. A Tragedy by Edward Ravenscroft. 1687. Aufgeführt im Königstheater.

2. Coriolanus. a) Ingratitude of a Commonwealth, or The Fall

of Cajus Martius Coriolanus. A Tragedy by Nahum Tate. 1682. Aufgeführt im Königstheater.

b) Coriolanus, or The Roman Matron. A Tragedy by Thomas Sheridan. 1755. Zusammengesetzt aus den beiden Stücken dieses Namens von Shakspere und von James Thomson, letzteres aufgeführt in Coventgarden, wo dann auch die Bearbeitung zur Darstellung kam.

c) Coriolanus, Tragedy by John Dennis. 1720. Es erscheint zweifelhaft, ob das Stück Bearbeitung Shakspere's oder selbständige Arbeit ist. Shakspere's Trauerspiel wurde von Garrick wieder aufgenommen 1753.

3. Julius Caesar. a) The Tragedy of Julius Caesar with the Deaths of Brutus and Cassius, written originally by Shakespeare, altered by Sir William Davenant and John Dryden. 1719. Vielleicht blos nach mündlicher Überlieferung den beiden Genannten zugeschrieben. Aufgeführt in Drurylane.

b) Julius Caesar. A Tragedy by John Sheffield Duke of Buckingham, with a Prologue and Chorus. 1722. Umfaßt Shakspere's 3 erste Akte; Caesar's Zurückweisung der Krone wird auf der Bühne dargestellt.

c) Marcus Brutus. Tragedy by John Sheffield Duke of Buckingham 1722. Die zwei Schlußakte Shakspere's. Beide Stücke (b und c) wurden nicht aufgeführt.

Kurz nach der Restauration kam Shakspere's Caesar im Königstheater wieder zur Darstellung mit Hart als Brutus, Mohun als Cassius. — Unter Königin Anna wurden, auf Wunsch der Hofgesellschaft, die besten Schauspielkräfte zur Darstellung von drei Stücken vereinigt; zu diesen gehörte Julius Caesar: Brutus war Betterton, Marc Anton—Kynaston. Auch kurz vor Garrick kam das Trauerspiel öfter auf die Bühne: Brutus—Quin, Cassius—der ältere Mills, Marc Anton—Milward.

4. Antonius und Cleopatra. a) All for Love, or the World well Lost. Tragedy by John Dryden, written in Imitation of Shakespeare's style 1678. Behandelt nur einen Teil des Shakspere'schen fünften Akts, mit strenger Wahrung des Orts wie der Zeit.[1]) Aufgeführt im Theater Royal.

[1]) Vergl. Sh. Jahrb. IV, 22 ff.

b. Antony and Cleopatra. An Historical Play, fitted for the Stage by abridging only. 1758. Bearbeiter ist Edward Capell, den Garrick unterstützte. — Das Drydensche Stück (a.) war im Anfang des XVIII. Jahrhunderts in vorzüglicher Besetzung gegeben und sechsmal wiederholt worden (Booth—Antonius, Mrs. Oldfield—Cleopatra). Shakspere's Trauerspiel hatte, soweit ersichtlich, seit dem Tode des Dichters geruht; es wurde durch Garrick wieder auf die Bühne von Drurylane gebracht in Capell's Einrichtung: Garrick=Antonius, Mrs. Yates=Cleopatra. Die Darstellung entsprach nicht der Erwartung: Garrick's Persönlichkeit paßte nicht für den Antonius; war doch seine besondere Kunst, den jähen Wechsel der Leidenschaft lebendig zu gestalten.

5. Timon von Athen. a) The History of Timon of Athens, the Manhater, made into a Play, by Thomas Shadwell. 1678. Timon erhält hier eine Geliebte, die ihm treu bleibt im Unglück. Aufgeführt auf dem Duke's Theater.

b. Timon of Athens. Tragedy, altered from Shakespeare and Shadwell by James Love. 1768. Aufgeführt in Richmond.

Timon of Athens. Tragedy, altered from Shakespeare by Richard Cumberland. 1771. Timon hat eine Tochter, die er nun auch unglücklich macht. Quin (abgegangen 1750) gab in Drurylane den Apemantus. Diese letzte, schlechtere Bearbeitung wurde durch Garrick mit geringem Erfolg aufgeführt.

6. Cymbeline. a) The Injur'd Princess (The Unequal Match), or the Fatal Wager. Tragi-Comedy by Thomas D'Urfey. Acted at the Theatre Royal. 4°. 1682. Die Begründung und teilweis die Worte sind dem Cymbelin entnommen; der Schauplatz bleibt in London.

b. Cymbeline, King of Great Britain. A Tragedy, written by Shakespeare, with some Alterations by Charles Marsh. 1755.

c. Cymbeline. Tragedy, altered from Shakespeare by William Hawkins. 1759. Aufgeführt in Coventgarden, ohne Erfolg.

d. Cymbeline. Tragedy altered by David Garrick 1759. Aufgeführt in Drurylane.

7. **König Lear.** a) King Lear. Tragedy by Nahum Tate. 1681. Der Narr fehlt (zum Teil übernimmt Kent seine Reden); Edgar und Cordelia lieben sich; Lear und Cordelia bleiben am Leben. Aufgeführt im Duke's Theater; erhielt sich lange.

   b. The History of King Lear, by George Colman. 1768. Die Liebesgeschichte zwischen Edgar und Cordelia ist wieder beseitigt, aber Tate's (a.) Schluß beibehalten. Aufgeführt in Coventgarden.

   Lear von Shakspere wurde im Duke's-Theater 1663 gegeben, ohne Zweifel mit Betterton in der Titelrolle; es scheint, daß der furchtbare Schluß dem Erfolg entgegenstand. Dann folgte Tate's und Colman's Bearbeitung; beide fanden Beifall.

8. **Macbeth.** a. Macbeth. A Tragedy with all the Alterations, Amendments, Additions and new Songs. 1674. (Von Sir William Davenant)[1]). Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

   b. The Historical Tragedy of Macbeth, written originally by Shakespeare. Newly adapted to the stage with Alterations, by John Lee. 1753. Wird als ganz verunglückt bezeichnet. Aufgeführt in Edinburg.

   Macbeth kam wieder zur Darstellung durch die Davenant'sche Bearbeitung (a.) 1665, mit glänzender Opernausstattung Musik von Locke; die Hexen waren schon in ihrer Erscheinung lächerlich gehalten. Darsteller der Titelrolle: Betterton; John Mills (1711); Quin. Die neue Form erhielt sich bis 1744, wo Garrick zuerst als Macbeth auftrat.

9. **Romeo und Julia.** a) Romeo and Juliet. A Tragi-Comedy by James Howard (lebte unter Karl II.) Nicht gedruckt. Romeo und Julia bleiben am Leben.[2])

   b) The History and Fall of Cajus Marius. Tragedy by Thomas Otway. 1680. Der jüngere Marius und Lavinia sind nicht bloß innerlich, auch oft wörtlich aus Shakspere entlehnt. Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

   c) Romeo and Juliet. A Tragedy, revised and altered from Shakespeare by Mr. Theophilus Cibber. 1748. Enthält

---

1) S. S. 185.
2) S. S. 185.

beträchtliche Änderungen und Zusätze, die sich den Shakspere Worten schlecht genug anpassen. Aufgeführt in Haymarket September 1774, in Drurylane 1748.

d) Romeo and Juliet. A Tragedy. 1751. Garrick's Bearbeitung. Aufgeführt in Drurylane.

e) Romeo and Juliet. Altered from Shakespeare by Charles Marsh (Zeitgenosse Garrick's). Nicht gedruckt. Aufgeführt in Dublin.

f) Romeo and Juliet, altered for the Stage by Thomas Sheridan (1720 1788). Nicht gedruckt. Aufgeführt in Dublin.

g) Romeo and Juliet, altered from Shakespeare by John Lee († 1781). Nicht gedruckt.

Als Romeo wird Harris gerühmt, der um 1682 von der Bühne abging; dann hat das Stück lange geruht. Im Oktober 1749 wurde es an zwölf Tagen nach einander in Coventgarden und Drurylane gleichzeitig aufgeführt; die Titelrollen gaben dort: Mr. Barry (1719–1777) und Mrs. Cibber († 1766), hier: Garrick und Miß Bellamy († 1788). Das Urteil der Zuschauer blieb geteilt.

10. Othello. The Revenge. A Tragedy by Edward Young 1721. „Der Plan des Stücks scheint entlehnt teils aus Shakespeares Othello, teils aus Mrs. Behn's „Abdelazar"[1]).

Als Othello-Darsteller werden genannt: Eyleard-Swanston[2]); Burt, Hart; Betterton; Booth (abgeg. 1729); Quin († 1766); Barry († 1777), ihn stellte Colley Cibber über Betterton und Booth. Die Zeitfolge erweist, daß Othello niemals auf länger Zeit von der Bühne verschwunden sein kann.

11. Hamlet. Hamlet, altered by Mr. Garrick. Nicht gedruckt. Aufgeführt in Drurylane 1771.

Sein Stück erfreute sich in England gleicher Beliebtheit, seit seinem Erscheinen bis auf die Gegenwart. Als ursprünglicher Hamlet-Darsteller wird Taylor genannt; nach den durch Davenant bewahrten Erinnerungen an ihn soll Betterton die Rolle gespielt haben. Hamlet war das erste Shakspere-Stück, welches nach der Restauration auf dem Duke's-Theater gegeben

[1]) So die Biogr. Dram. III b, 202.

[2]) S. S. 180.

wurde. Nach Taylor folgten in der Titelrolle: Ryan (geb. um 1696); Wilks (gest. 1732); Milward. Garrick gab den Hamlet schon 1742 in Dublin, Ophelia Mrs. Woffington (1718 –1760). Die Lehren für Schauspieler (III, 2) hatte Betterton noch gesprochen, sie waren seitdem gestrichen und wurden erst durch Garrick wiederhergestellt. Als der beste „Geist" wird Booth gerühmt.[1]) König und Königin galten immer als bedeutende Rollen, die sich in tüchtigen Händen befanden, z. B. Quin-König, Mrs. Hallam-Königin.

Schließlich wäre noch zu erwähnen:
The Three Conjurers. A Political Interlude, stolen from Shakespeare. 1763. Eine Satire gegen Lord Bute. Es ist nicht ersichtlich, ob dieselbe auf ein Shakspere-Stück sich gründete; vielleicht war das „stolen from Shakespeare" blos scherzhafter Zusatz.

---

[1]) S. S. 181.

XIV.

Garrick's Shakspere-Behandlung.

Der große Garrick verschmähte niemals die kleinen Mittel, um für seine Person das beste Bühnenlicht zu gewinnen: er stellte nicht den Dichter über den Darsteller — wie Schröder, vielmehr den Darsteller über den Dichter — wie Iffland. So war er denn auch minder als Shakspere geneigt, den tiefen Ernst und den losen Spaß hart an einander grenzen zu lassen — am wenigsten dann, wenn sich besorgen ließ, daß der Spaß seine eigene Rolle schädigen könnte. Aber hinter dem Darsteller stand noch der Theater-Unternehmer, welcher das Auge auf den Kassen-Vorteil gerichtet hielt. Diese verschiedenen Einflüsse läßt Garrick's Shakspere-Behandlung deutlich erkennen.

Thomas Davies bringt in seinem „Leben Garrick's" ein Verzeichnis von dessen „dramatischen Werken" das mit 35 Nummern abschließt. Die Biographia Dramatica vervollständigt dieses Verzeichnis noch um 2 Nummern; in den hier und dort aufgeführten Bearbeitungen Shakspere'scher Stücke findet sich kein Unterschied. Bei Davies lauten deren Titel wie folgt:

4. Romeo and Juliet. A Tragedy, altered from Shakespeare, acted at Drury-Lane 12⁰. 1750.
6. The Fairies. An Opera. Altered from Shakespeare. Set to Music by Mr. Smith. 8⁰. 1755. Prologue written and spoken by Mr. Garrick.
7. The Tempest. An Opera. Altered from Shakespeare. Set to Music by Mr. Smith. 8⁰. 1756. The Prologue to this piece, evidently by Mr. Garrick, is printed only in Lloyd's St. James Magazine, Vol. I.
8. Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral, in three Acts, performed at Drury-Lane, 1756. This is taken from the Winter's Tale, and was originally acted under that title. It was not printed until 1758.

9. Catherine and Petruchio. A Farce, acted at Drury-Lane. 8°. 1756. An Alteration of Shakespeare's Taming of the Shrew. Performed on the same night as Florizel and Perdita
17. Cymbeline. A Tragedy, altered from Shakespeare. Acted at Drury-Lane. 12°. 1761.
26. Hamlet. Altered from Shakespeare. Acted at Drury-Lane about 1771. Not printed.

Dem Verzeichnis folgt die Schlußbemerkung: „Garrick änderte auch in vielen andern Stücken, die während seiner Leitung gegeben wurden."

In den „dramatischen Werken" sind nur abgedruckt: (Vol. I) Romeo and Juliet; The Fairies; Florizel and Perdita; Catherine and Petruchio; (Vol. II.) Cymbeline. Von den Zeitgenossen erhalten wir noch manche Mitteilung über Änderungen, die Garrick an den Shakspere-Stücken vornahm.

1. Romeo und Julia.

Außer der herkömmlichen Arbeit des Streichens und Zusammenlegens, die stark gehandhabt wird und öftere Zuthat bedingt, finden sich nachstehende Abweichungen von Erheblichkeit.

Romeo tritt zuerst auf in I, 4: „Wald nächst Verona"; die Liebe zu Rosalinden fällt fort, er schwärmt bereits für Julia, ohne daß diese es ahnt. Daran reiht sich die Mitteilung von dem Fest bei Capulet, welche Mercutio macht (Sh. I, 2) und der Bericht über „Queen Mab" (Sh. I, 4). In der folgenden Unterredung zwischen Lady Capulet, der Amme und Julia (Sh. I 3) sagt Erstere: „Sie ist nicht achtzehn Jahre" — statt vierzehn bei Shakspere, und die Amme gewinnt in ihrer Gegenrede vier Zähne. Hierauf, ohne Verwandlung, das Fest bei Capulet und Aktschluß.

In Akt II, III, IV ist die Folge der Auftritte nicht geändert, beseitigt wird der scherzhafte Ausgang von IV.

Akt V, 1: Das Innere einer Kirche. Julia's Leichenbegängnis mit Grabgesang (Chor und Einzelstimmen) — die Worte matt. Der weitere Verlauf entspricht wieder Shakspere's Fassung — bis zum Grabgewölbe. Hier heißt es bei Garrick wie folgt:

Romeo (das Giftfläschchen in der Hand).

Komm, bittrer Führer, widriger Gefährte,
Verzweifelter Pilot! Nun treib' auf einmal
Mein sturmerkranktes Schiff in Felsenbrandung!

Nicht mehr! Dies meiner Julia! Sendet, Augen,
Den letzten Blick! (Er trinkt das Gift.) Nun schließet euch zum letzten
Umfangen, Arme! Und besiegelt, Lippen,
Des Athems Pforte mit getreuem Kuß!
Still! Sie athmet — sie regt sich!

Julia (erwachend).

Wo bin ich? Wer hilft mir?

Romeo.

Sie spricht — sie lebt! Wir dürfen glücklich sein!
Jetzt lohnt mein guter Stern mir überreich
All das erlitt'ne Leid! Julia, steh auf:
Aus diesem Schlund des Tods, dem Haus des Schreckens
Entführ' ich Dich in Deines Romeo Arm!
Von Deinen Lippen strömt ein frischer Hauch,
Zum Leben ruft er Dich zurück, zur Liebe! (Er ergreift ihre Hand.)

Julia.

Himmel! Wie kalt! — Und wer bist Du?

Romeo.

Dein Gatte,
Dein Romeo bin ich, Julia; aus Verzweiflung
Erwacht zur höchsten Lust. Komm, fort von hier,
Und laß uns fliehn zusammen! (Er hilft ihr herabsteigen.)

Julia.

Was zwingt Ihr mich? Ich thu' es nimmermehr —
Fehlt mir die Kraft auch, steht doch fest der Wille —
Nein, nicht den Paris — Romeo ist mein Gatte —

Romeo.

Ihr Sinn ist wirr — o Himmel, heile sie!
„Romeo — mein Gatte!" Ich bin der Romeo,
Und keine Macht der Erde noch der Menschen
Zerbricht dies Band, reißt Dich von meinem Herzen.

Julia.

Jetzt weiß ich's! Dieser Stimme süßer Zauber
Verscheucht der Seele Schlummer — Alles wird mir
Nun wieder deutlich — O, mein Herr, mein Gatte!
(Sie tritt auf ihn zu und will ihn umarmen.)
Du meidest mich? Laß Deine Hand mich fassen,
Von Deinen Lippen laß mich Labung kosten —
Was ist das? — Sprich, laß andern Laut mich hören
Als meinen — hier in öder Gruft des Todes —
Sonst schwindelt mir — hilf, Romeo!

Romeo.

O, ich kann nicht,
Mir fehlt die Kraft, und Deiner schwachen Hülfe
Bedarf ich. — Tückisch Gift!

Julia.

Was sagt mein Herr?
Gift? Deine Stimme zittert, bleich die Lippen,
Das Auge schwimmt — Tod ist in Deinen Zügen!

Romeo.

Du sprichst es aus — ich bin im Kampf mit ihm.
Die Seligkeit, daß ich Dich sprechen hörte
Und sah Dein Auge offen — hielt ihn auf
Im jähen Drang, und all mein Sinn war Glück
Und Du! Jetzt stürmt das Gift durch meine Adern,
Mir fehlt die Zeit zum Wort — das Schicksal führte
Mich her, ein allerletzt Fahrwohl zu sagen,
Geliebte, Dir, und dann bei Dir zu sterben.

Julia.

Zu sterben? Treulos war der Mönch?

Romeo.

Ich weiß nicht.
Dich glaubt' ich tot — bei diesem Anblick sinnlos
(Unsel'ge Hast!) trank ich das Gift und küßte
Die kalten Lippen, fand in Deinen Armen
Ein teures Grab, doch in dem Augenblick —

Julia.

Darum erwacht' ich?

Romeo.

Meine Kraft verdorrt!
Der Tod, das Leben — reißen sich um mich,
Doch stärker ist der Tod — Dich muß ich lassen!
O grausam, tückisch Loos! Den Himmel vor mir —

Julia.

O, Du bist außer Dir — stütz Dich auf mich.

Romeo.

Stein sind der Väter Herzen, keine Thräne
Schmelzt sie — umsonst das Fürwort der Natur —
Elend die Kinder!

Julia.

O, mir bricht das Herz!

Romeo.

Sie ist mein Weib — die Herzen sind verbunden —
Capulet, halt ein — Paris, laß los — reißt nicht
An unsern Herzen so — sie brechen, sie zerspringen —
O Julia! (Er stirbt.)

Julia.

Halt! Um meinetwillen, halt!
Mein Romeo, nur einen Augenblick!
Das Schicksal schließt im Tod den Ehebund,

Und wir sind eins — uns scheidet keine Macht!
(Sie sinkt ohnmächtig auf Romeo's Leichnam.)

Von hier ab folgt wieder Shakspere, mit geringeren Abweichungen, — bis zum geänderten Schlußwort des Prinzen.

Garrick's Eingang des V Akts, die kirchliche Leichenfeier, soll ohne Zweifel für den Zuschauer eine verbindende Brücke schlagen zwischen dem Augenblick, wo Julia's Scheintod durch den Schlaftrunk eintritt, und ihrem Wiedererwachen im Grabgewölbe. Die Goethe'sche Bearbeitung des Stückes verfolgt den gleichen Zweck auf anderm Wege. Dem Pagen Romeo's, der die Trauerkunde nach Mantua bringt (V, 1) ist eine ausführliche Schilderung der Bestattung Julia's in den Mund gelegt — sie umfaßt 54 Zeilen. Bei Goethe — Erzählung, bei Garrick — Handlung.

2. Ein Sommernachtstraum („The Fairies.")

„Die Elfen. Eine Oper" nennt Garrick sein Stück: bildet doch dessen Hauptinhalt das Elfentreiben, durchsetzt mit achtundzwanzig Gesangnummern (Arien, Chören, Wechselgesängen); deren Worte sind teils aus Shakspere, teils aus bekannten Volksliedern, teils endlich aus des Bearbeiters eigener Werkstatt. Der athenische Hof greift mit ein, die Rüpel sind ausgestoßen, Puck berichtet dem Oberon, daß und wie sich Titania in einen plumpen Gesellen verliebt habe. Im übrigen folgen die drei Akte dem von Shakspere vorgezeichneten Wege, aber die Reden werden unbarmherzig zusammengestrichen, verstellt, durch Zuthat ergänzt.[1])

In dem also umgewandelten Stück wurden die Elfen durch Kinder dargestellt, sie fanden lauten Beifall zu Drurylane. Dabei kommt in Betracht, daß die Elfenwelt dem englischen Volke stets vertraut und willkommen war, wie das zahlreiche Gedichte darthun. Wenn nun dem Auge diese Elfenwelt lebendig erschien, wenn dem Ohre daneben Wort und Klang bekannter Volkslieder geboten wurden, so ist doppeltgesteigerte Wirkung leicht erklärt. Aber nicht erklärt bleibt der Umstand: weshalb es an Teilnahme gefehlt haben sollte für die Hausmannskost der Rüpelwelt? zumal derber Spaß beim Volke immer empfängliche Hörer fand.

---

[1]) Der Sommernachtstraum zählt in den Auftritten, welche Garrick beibehielt, etwa 1170 Verszeilen, „Die Elfen" zählen etwa 700, davon fallen an 200 auf Gesangstücke, während noch Manches zugesetzt ist. Garrick hat mithin in dem, was er bringt, mehr als die Hälfte gestrichen.

3. Der Sturm.

Nach Bericht der Biographia Dramatica waren nur die Hauptauftritte durch Einschaltung reichlicher Gesangstücke zum Singspiel ausgestattet — also das nämliche Verfahren wie bei den „Elfen". Die Aufführung in Drurylane hatte guten Erfolg.

4. Das Wintermärchen („Florizel and Perdita").

Von den beiden Teilen des Shakspere'schen Wintermärchens, die durch sechzehnjährigen Zwischenranm getrennt sind, spielt der erste (Akt I, II, III), mit dem scheinbar trüben Ausgang, in Sicilien; nur sein Schluß versetzt uns nach Böhmen: hier wird der Ernst schon gemildert und ein Übergang gefunden zu dem schließlichen heiteren Verlauf. Der zweite Teil (IV, V), mit lustigem Treiben reich durchwebt, spielt zunächst in Böhmen weiter (Akt IV), sein ausgleichender Schluß führt dann die handelnden Personen in Sicilien wieder zusammen.

Garrick beseitigt den ersten Teil, mit Ausnahme des böhmischen Schlusses, die ganze Handlung ist nach Böhmen verlegt (in drei Akten). Die Rolle der Hermione schrumpft zusammen auf sieben Zeilen. Leontes (Garrick's Rolle) hat etwa hundertfünfzig Zeilen zu sprechen — ganz rührselig. Wenn auch sein Erscheinen stets die Kunst des Darstellers herausfordert, so begreift man doch kaum den Strich durch die ersten drei Akte, wo Leontes Träger der Handlung bleibt und zur Ausmalung eines eigenartigen Bildes überall Gelegenheit bietet. Hier giebt es wohl nur eine Erklärung: der Schauspieler Garrick brachte das Opfer — zunächst dem Bühnenleiter, oder vielmehr dem Geschmack der Zuschauer in Drurylane.

5. Die bezähmte Widerspenstige (Catherine and Petruchio.)

Abermals werden fünf Shakspere-Akte in drei zusammengedrängt — allerdings unter andern Verhältnissen. Nebensächliches überwuchert in diesem Lustspiel die Haupthandlung besonders stark, ohne festgefügt mit ihr verbunden zu sein — das zeigt schon die leichte Möglichkeit, es abzulösen. Garrick vollführt diese Ablösung streng, er hält sich nur an die Haupthandlung und an ihre Bühnenwirkung im Geiste der Zeit: er weiß scharf hervorzuheben — sei es durch Striche, sei es durch Einschiebungen. Akt III spielt durchweg in Petruchio's Landhaus, hier erscheinen: Baptista, Hortensio, Bianca. Das allgemeine Staunen wird breiter ausgeführt, die Wette fällt fort. Als aber Bianca die Schwester aufstacheln will, da wird sie von Petruchio gewarnt, der seine Zähmungs-

vorschrift dem Gatten Hortensio mitteilen könnte. Katharina erklärt die Pflichten der Frau gegen den Mann bis zu den Worten: „Zu kleine Zahlung für so große Schuld!“ Die folgenden zehn Zeilen übernimmt dann Petruchio und beschließt damit das Stück.

6. Cymbeline.

Eine Bühnenbearbeitung ohne tiefere Eingriffe als Kürzungen und Umstellugen. Gestrichen sind u. a. Shakspere III, 7: Rom; und V, 4: Gefängnis, die wohl jeder Bearbeiter streichen wird; von den Versen bei Imogens Bestattung (IV, 2) bleibt nur der erste; den stummen Zweikampf zwischen Posthumus und Jachims (V, 2) begleiten einige Worte, den Schlachtbericht (V, 3) giebt, statt des Posthumus, Pisanio — weil hier gleich vom „vierten Mann in Bauerntracht“ die Rede ist, der den drei andern tapfer zu Hülfe kam: dieser Bauer und Posthumus sind ja eine Person. Garrick-Posthumus hätte sich sonst den Vortrag der Erzählung schwerlich entgehen lassen.

Die Aufführung ergab noch einen Umstand, der bei Garrick's Bühnen-Erfahrung unbegreiflich bleibt. Shakspere (I, 6) läßt die Königin von dem Arzte Cornelius ein Fläschchen empfangen, welches angeblich scharfes Gift enthält; durch des Arztes bei Seite gesprochenen Worte wird aber die nötige Aufklärung für den Zuschauer gegeben, daß, statt des Giftes ein Schlaftrunk den Inhalt bilde. Ganz dem entsprechend lautet Garrick's gedrucktes Buch. Bei der Darstellung strich man aber die erläuternden Worte des Arztes, sie wurden überhaupt auf der Bühne niemals gesprochen.[1]). Wenn also der Zuschauer das Stück nicht genau kannte, dann mußte ihm Imogen's Wiedererwachen, nachdem sie das Fläschchen leerte, völlig unbegreiflich bleiben. Und es handelt sich um acht Verszeilen, deren Ausfall den Bau des Stückes umwirft!

7. Hamlet.

Garrick's Arbeit stammt aus der letzten Zeit seiner Bühnenlaufbahn; Unterhandlungen mit einem Verleger brach er wieder ab: so blieb die Handschrift ungedruckt. Genaueres über den Inhalt erfahren wir durch die Biographia Dramatica, sie bemerkt Folgendes[2]): „Diese Bearbeitung ist ein Machwerk im Geiste „Zettels des Webers“, der neben seiner eigenen Rolle auch noch alle übrigen spielen will. Ebenso schädigt Garrick die richtige Entwickelung jeder Rolle außer der seinigen; er

[1]) Biographia Dramatica II, 149.

[2]) Biographia Dramatica II, 278.

streicht den Osrick, die Totengräber und andere, weil der Zuschauer auf ihn allein achten soll. Unser Dichter giebt dem Laertes eine Totenklage, die ihn vorübergehend günstiger stellt als den Prinzen von Dänemark. Dieser Umstand war kaum erkannt, als die Worte jenem genommen, diesem angepaßt wurden. Seit dem Tode Garrick's sind nun die Zuschauer eingetreten für das Recht des Dichters: sie blieben fort aus dem Theater und verlangten den Hamlet so zu sehen wie er geschrieben war für die Darstellung. — — In kurzem Wort: keine Macht als Garrick's unvergleichliches Spiel konnte englische Zuschauer bewegen, die Mißhandlung ihres Lieblingsdichters geduldig mitanzusehn.

Noch eingehender bespricht Thomas Davies diese Bearbeitung[1]). Aus Shakspere's Akt I waren zwei Akte gemacht: der erste schloß mit den Worten:

„Schnöde Thaten,
Birgt sie die Erd' auch, müssen sich verraten!"

Also ein glänzender Abgang — für Hamlet. Akt II brachte den weiteren Verfolg von Shakspere's Akt I; III und IV wurde zusammengezogen. In IV, 7 (König und Laertes) war Laertes edler gehalten. Hamlet kehrt von der Reise zurück mit dem festen Entschluß, jetzt den Tod seines Vaters zu rächen. Zur Fortlassung der Totengräber muß freilich bemerkt werden, daß die Bühnen-Überlieferung deren Gebahren ins Niedrigstpossenhafte herabgezogen hatte.[2]) Über Ophelia's Schicksal erfuhr der Zuschauer gar nichts. Die Königin, statt auf der Bühne an Gift zu sterben, wird im Wahnsinn abgeführt. Der König verteidigte sich gegen Hamlet und fiel im Zweikampf — eine Gelegenheit zu wiederholter Entfaltung wirkungsvoller Fechtergeschicklichkeit.

8. König Lear.

Garrick verleugnete hier seinen Grundsatz, auf Shakspere zurückzugehn: er entschied sich für die Bearbeitung von Nahum Tate. Dabei war wohl der Umstand maßgebend, daß „König Lear", treu nach Shakspere aufgeführt, 1663 nicht gefallen hatte, weil man den Schluß zu grausam fand. Wohl dachte Garrick daran, den Narren wiederherzustellen und ihn dem Schauspieler Woodward[3]) zu geben, dessen Spiel nicht besorgen

---

[1]) Dramatic Miscellanies, III, 145.

[2]) S. S. 251.

[3]) Lebte 1717—1777; seine Rollen waren u. a.: Lucio (Maß für Maß), Petruchio, Mercutio, Parolles.

ließ, daß Übertreibung den Eindruck von Lear's Leiden schädigen könnte. Aber der Bühnenleiter erwehrte sich nicht des Bedenkens, daß zur Seelenqual des Königs die Späße des Narren wenig stimmen möchten. So berichtet Thomas Davies [1]).

Das „Bedenken" erhält eigentümliche Beleuchtung durch F. J. Schink [2]), der über Garrick's Bühnen-Einrichtung Folgendes mitteilt: „Auffallend hat er darin bloß darauf losgearbeitet, sich in's Licht zu stellen, mit seinem Strahlenglanz alles um sich zu verdunkeln, und, der einzige Bewunderte, hoch hervorzuragen. Darum erscheint sein Lear gleich im Anfang von Pauken- und Trompetenschall umtönt, auf einem prächtigen Thron, das Haupt mit der Krone geschmückt, das Zepter in der Hand, um schon mit seiner ersten Erscheinung alle Augen auf sich zu versammeln. Darum hat in den beiden ersten Akten nur er das letzte Wort; darum drängte er die brillantesten Scenen dicht aufeinander; darum berupfte, beschnitt und vernachlässigte er alle Nebencharaktere, damit er, wie König Saul, einen Kopf länger sei als das ganze Volk. So schließt sein erster Akt mit dem furchtbaren Fluche: hear, nature, hear, dear goddess, hear! (Sh. I, 4), sein zweiter mit der erschütternden Rede: you see me here, you gods, an poor old man! (Sh. II, 4), und mit dem Anfang des dritten steht er in vollem Ausbruch des Gewitters, um mit seinem blow winds, and crack you cheeks, rage, blow! (Sh. III. 2) alle Hände und Augen für sich in Thätigkeit zu setzen."

9. Macbeth.

Garrick beseitigte die alte Ballhorniade Davenant's, Shakspere wurde wieder in sein Recht eingesetzt; nur etwa zwei Auftritte blieben fort; die Davenant'sche Hexenchöre wagte er nicht über Bord zu werfen. Seine Auffassung des Titelhelden war völlig verschieden von der aller Vorgänger; für den sterbenden Macbeth hatte er noch eine lange Rede zurechtgemacht.

Das Endurteil über Garrick's Shakspere-Behandlung lautet: er änderte niemals willkürlich, bloß um zu ändern, sondern er änderte nur da, wo es dem Schauspieler, dem Bühnenleiter oder dem Theaterunternehmer geboten schien. Seine Gründe lassen sich immer erkennen, wenn sie sich auch nicht immer billigen lassen.

---

[1]) Dram. Miscell. II, 266.

[2]) Dramaturgische Monate. Schwerin. 1790. II, 392.

XV.

Zweifelhafte Shakspere-Stücke.

Eine Zusammenstellung der Stücke, welche außer den 36 Schauspielen Shakspere noch zugeschrieben werden („doubtful plays") fehlte bisher. Bei ihnen wird der Dichter als Verfasser bezeichnet — entweder aus äußeren oder aus inneren Gründen oder rein willkürlich. Nach diesen Gesichtspunkten wurde der Stoß zu ordnen versucht. Unbedingte Vollständigkeit bleibt hier ausgeschlossen; neue Anwärter können immer noch auftauchen.

A. Vier Stücke, die bei Shakspere's Leben unter seinem Namen im Druck erschienen:

a. Sir John Oldcastle. c. A Yorkshire Tragedy.
b. The London Prodigal. d. Pericles, Prince of Tyre.

Die Sachverständigen stimmen darin überein, daß Shakspere's Name auf dem Titelblatt noch keineswegs den Beweis für die Verfasserschaft liefert, weil ein Namens-Mißbrauch damals ohne Gefährde stattfinden konnte; als Zweck läge die Absicht, Käufer anzulocken, nicht allzufern.

a. The first part of the true and honourable historie of Sir John Oldcastle, the good Lord of Cobham. As it has lately been acted by the Right honourable the Earl of Nottingham Lord High Admiral of England his servants. Written by W. Shakspeare, point. for Thomas Paiser. 1600.

Abdruck: W. Hazlitt, the Supplementary Works of Shakespeare. London, 1865.

Übersetzungen: Eschenburg, Shakespeare's Schauspiele. Zürich, 1782. Bd. 13. (Blos ein Auszug.); Tieck, Vier Schauspiele von Shakespeare. Cotta, 1836; E. Ortlepp, Nachträge zu Shakespeare's Werken. Stuttgart, 1840; H. Döring, Supplemente zu Shakespeare's Schauspielen. Erfurt, 1840; Shakespeare,

frei bearbeitet von Mehreren und herausgegeben von Joseph Meyer. Gotha, 1824—1834. Bd. 45.

Das ursprüngliche Titelblatt mußte, wie Collier bemerkt, später beseitigt werden. Der Schauspiel-Unternehmer Henslowe zahlte (nach seinem Tagebuch) für diesen Teil I und als Aufgeld für Teil II 10 Pfund Sterling an Munday, Drayton, Wilson und Hathaway, eine Vereinigung zur Abfassung von Schauspielen.

b. The London Prodigal. As it was playde by the Kings servants, by William Shakspeare. 4. London, printed by J. C. for Nathaniel Butter, 1605.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz, The Doubtful Plays of Shakspeare.

Übersetzungen: Eschenburg; Tieck (4 Schausp.); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 41.

Schlegel und Tieck erklärten unbedenklich Shakspere für den Verfasser. Eschenburg und Lessing legten Wert auf das Stück; Schröder hat es bearbeitet unter dem Titel: „Kinderzucht, oder: das Testament".

c. A Yorkshire Tragedy, not so new as lamentable and true. Acted by His Majesties Players at the Globe. Written by W. Shakspeare. London, printed by R. B. for Thomas Panier, 1608.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz.

Übersetzungen: Eschenburg; Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 50.

Den Stoff behandelt Eschenburg, XIII, 431. Die Begebenheit fand statt 1604.

d. The late, and much admired play, called Pericles,- Prince of Tyre. With the true relation of the whole Historie, adventures and fortunes of the said Prince: As also The no lesse strange and worthy accidents, in the birth and life of his Daughter Mariana. As it has been divers and sundry times acted by his Majesties servants, at the Globe on the Bank-side. By William Shakspeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sanne in Paternoster row. 1609.

Abdruck: Delius, Shaksperes Werke. 1854—1861. Bd. VII.

Übersetzungen: Eschenburg; Tieck (Alt-Englisches Theater. Berlin, 1811); Benda (Shakspeare's Werke, Leipzig, 1825; Ort-

lepp; Döring; Meyer, Bd. 10; Bärmann (Sh.'s. Wke., Wien, 1836); Keller (Shs.'s Schauspiele. Stuttgart, 1843).

B. Drei Stücke, die bei Shakspere's Leben mit den Anfangsbuchstaben seines Namens im Druck erschienen,

a. Locrine. — b. The Puritan. — c. Lord Thomas Cromwell.

Englische Sachverständige haben die Buchstaben „W. S." auf einen englischen Dichter Wentworth Smith beziehen wollen, welcher 1601 bis 1603 (nach Henslowe's Tagebuch) 14 Stücke, verfaßt in Gemeinschaft mit Andern, zur Aufführung brachte[1]). Ein Buchhändler-Unternehmen ist auch hier (wie bei A) nicht ausgeschlossen.

a. The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest son of King Brutus, discoursing the warres of the Britains and Hunnes with their discomfiture. The Britains victories with their accidents and the death of Albanact. No less pleasant than profitable. Newly set forth, overseene and corrected by W. S. 4. London print. by Thomas Creede 1595.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz.

Übersetzungen: Eschenburg (Auszug); Tieck (Alt-Engl. Theater); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 40.

b. The Puritan, or the Widdow of Watlingstreet, acted by the childern of St. Pauls, written by W. S. imprint. at London by G. Eld. 1607.

Abdruck: Hazlitt.

Übersetzungen: Eschenburg (Auszug); Döring.

c. The true chronicle historie of the whole life and death of Thomas Lord Cromwell. As it has been sundry times publickly acted by the King's Majesties servants. Written by W. S., print. by Thomas Snodham. 1613.

Abdruck: Hazlitt; Tauchnitz.

Übersetzungen: Eschenburg (im Auszug); Tieck (4 Schausp.); Ortlepp; Döring.

C. Zwei Stücke, nach Shakspere's Tod gedruckt, unter Angabe Shakspere's als Mitverfasser auf dem Titelblatt.

a. The two noble Kinsmen. — b. The birth of Merlin.

---

[1]) Ulrici, Sh.'s dram. Kunst, 3. Aufl. Leipzig, 1868. III, 83. 91.

a. The two noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause: written by the memorable Worthies of theis Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent., print. at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to te sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church-Yard 1634.

Abdruck: In erster Gesamtausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher fehlt das Stück, es steht aber dann in allen folgenden Ausgaben.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt. Den Verlauf der Handlung schildert ausführlich Friesen: Shaksp.-Jahrb. I, 165.

b. The Birth of Merlin or the Childe hath found his Father. As it hath been several times Acted with great Applause. Written by William Shakespeare and William Rowley. Placere cupio[1]). London: Print. by Thomas Johnson for Francis Kirkman and Henry Marsh, and are to be sold at the Princes Arms in Chancery-Lane. 1662.

Abdruck: Delius, Pseudo-Shakspere'sche Dramen, 1856. Heft 3; Tauchnitz.

Übersetzungen: Tieck (Shakesp. Vorschule); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 49.

D. Fünf Stücke, die als Werke Shakspere's in das Verzeichnis der Buchhändlerzunft eingetragen wurden.

a. Henry I and Henry II. — b. The History of Cardenio. — c. Iphis and Janthe. — d. The history of King Stephen. — e. Duke Humphrey.

a. Henry I and Henry II by Wm. Shakespeare and Robert Davenport.

In dieser Fassung eingetragen in die Verzeichnisse der Buchhändlerzunft am 9. September 1653. Es giebt eine Zusammenstellung von 53 Stücken, welche Mr. Warburton vom Heroldsamt in Somerset[2]) besaß; am Schluß bedauert der Sammler, daß diese Handschriften, bis auf drei wieder verloren gegangen, da sie von dem unwissenden Diener

[1]) Der Wahlspruch des Verlegers.

[2]) Nicht Bischof Warburton, der Shakspere-Herausgeber.

als Kuchen-Unterlage verbraucht oder verbrannt seien[1]). Unter den abhanden gekommenen soll sich auch Henry I und Henry II befunden haben.

b. The History of Cardenio. A Play by Mr. Fletcher and Shakespeare.

Eingetragen am 9. September 1653, wahrscheinlich nie gedruckt. Doch wurde auch vermutet, daß dieses Stück übereinstimme mit „The double Falsehood.“[2])

c. Iphis and Janthe, or a Marriage without a Man. Comedy.

Eingetragen am 29. Juni 1660, unter dem Namen „Wm. Shakespeare“.

d. The history of King Stephen.

e. Duke Humphrey, a Tragedy.

Der Eintrag erfolgte am 29. Juni 1660[3]). „Duke Humphrey“ von Shakespeare war benannt unter den 53 Stücken Warburton's (oben D, a). Man hat auch vermutet, daß dieser „Duke Humphrey“ zusammenfalle mit „König Heinrich IV“ Th. 2.

E. Drei Stücke, in einem Bande, der auf dem Rücken bedruckt ist: „Shakespeare. Vol. I.“

a. Mucedorus. — b. The merry Devil of Edmonton. — c. Fair Emm.

Der äußere Grund ist also hier das Gewicht des Buchbinders, welcher den Titel aufdruckte, wahrscheinlich allerdings dazu veranlaßt durch die Weisung des ersten Besitzers. Der Band gehörte zur Büchersammlung König Karl's II., war dann Garrick's Eigentum, und befindet sich jetzt im Britischen Museum.

a. A most pleasant Comedy of Mucedorus, the King's Sonne of Valentia and Amadine, the King's daughter of Aragon. With many conceits of Mouse. 4. London, 1598.

Fernere Ausgaben erschienen: 1610; 1613; 1615; 1626; 1631; 1639; 1668.

Abdruck: Delius, Pseudo-Sh. Dramen, Heft 4. Krit. Ausg. 1878 von Warnke u. Pröscholdt.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

b. The merry Devil of Edmonton, as it has been sundry

---

1) Tieck, Shakesp. Vorschule, Th. II, Vorrede S. XLI.

2) Folgt unter K. a.

3) Nach Halliwell, Dict. Old English Plays. (Stephen & Duke Humphrey.)

times acted by his Majesties servants at the Globe on the Bankside, print. by A. M. for Francis Falkner 1626.

Abdruck: Hazlitt.

Übersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.); Ortlepp; Döring; Meyer, Bd. 48.

c. A pleasant comedy of Fair Emm, the Millers daughter of Manchester, with the love of William the Conqueror. As it was sundrie times publiquely acted in the Citie of London, by the Rt. Hon. the Lord Strange his servants. 4. London print. for John Wright. 1631

Abdruck: Delius, Pseudo-Sh. Dramen, Heft 5.

Übersetzungen: Tieck (Sh.'s Vorschule); Döring; Meyer, Bd. 47.

F. Drei Stücke, bei denen andere Verfasser mit Wahrscheinlichkeit ermittelt wurden.

a. The Arraignment of Paris. — b. George a Green, the pinner of Wakefield. — c. The second Maid's Tragedy.

a. The Arraignment of Paris. A Dramatic Pastoral. Gedruckt (nach A. Dyce) 1584, 4°; mit dem Bemerken, daß es von den Kapellknaben der Königin in deren Gegenwart vorgestellt worden sei.

Abdruck, Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

Die Buchhändler Kirkman und Winstanly erklärten das Stück 1660 für eine Arbeit Shakspere's. Th. Nash, der Freund G. Peele's, bezeichnet es dagegen ausdrücklich als ein Werk dieses Dichters, und daraufhin nahm A. Dyce dasselbe unbedenklich mit auf in seine Gesamtausgabe der Werke Peele's.

b. George Green, the pinner of Wakefield. 4. London 1599.

Abdruck: Dodsley, Old Plays. 1825. vol. III. The works of R. Greene by A. Dyce.

Übersetzungen: Tieck (Alt-Engl. Th.); Döring; Meyer Bd. 43.

Aufgeführt wurde das Stück, nach Henslowe's Tagebuch, 1593 von den Schauspielern des Earl of Sussex. Englische und deutsche Sachverständige erklären es unbedenklich für ein Werk R. Greene's.

c. The second Maid's Tragedy.

Abdruck: London, 1824 (ungenau — nach Tieck).

Übersetzungen: Tieck (Sh.'s Vorschule).

Eingetragen in die Verzeichnisse der Buchhändler-Gilde am 9. September 1653, aber zum Druck gestattet schon am 31. Oktober 1611. Die Handschrift des Stückes ist eine der drei, welche aus der Sammlung Warburton's (Da) gerettet wurden; sie trug die Nummer 49 und die kurze Bezeichnung: „A Play by William Shakespeare". Mit der Prüfung eingehender Stücke und Entscheidung über ihre Annahme war seit 1606 Georg Buck betraut; dieser las das Trauerspiel, welches in solchem Maße seinen Beifall fand, daß er ihm ohne weiteres den Titel gab: „The second Maid's Tragedy" und die Worte beischrieb: „A Tragedy indeed". Darin sollte sein ganzes Lob zusammengefaßt sein, weil die „Maidens Tragedy" von Fletcher noch im besten Andenken stand. Eine Aufschrift nennt als Verfasser zuerst Th. Gough, dann Chapmann, endlich Shakspere; sie muß aber aus weit späterer Zeit stammen. So äußert sich Tieck (Sh.'s Vorschule II, Vorrede S. XL bis XLIII), der hier zunächst die nicht unwahrscheinlichen Gründe ausführt, daß dieses Stück ein und dasselbe sei mit Massinger's Trauerspiel: „The Tyrant", welches längere Zeit auf der Bühne gefiel, aber als abhanden gekommen gilt.

G. Vier Stücke, die willkürlich Shakspere zugeschrieben werden.

a. The double falsehood. — b. Satiro-Mastix. —
c. Wily beguiled. — d. The murder of Mr. Sanders.

a. The double Falsehood or the distrest Lovers, a play written originally by Shakspere and revised by Theobald 8. London. 1728. 1767.

Friesen bemerkt: „Das Stück findet sich angegeben in Sillig's Shakespeare-Katalog S. 33. Nach Biographia Dramatica hielt es Dr. Farmer für eine Arbeit Shirley's, wenigstens nicht älter als dieser; Malone wollte es Massinger zuschreiben; niemand aber mochte mit Theobald an Shakespeare glauben. Der Stoff soll aus einer der Novellen in Don Quixote entnommen sein (wohl „Die Neugierigen" — nach Tieck's Übersetzung). Daß das Buch Ben Jonson nicht unbekannt war, ergiebt sich aus seiner Komödie: „Every man in his humour". Ob es aber Shakespeare kannte?"

b. Satiro-Mastix, or the untrassing of the humorous Poet 1602. 4°.

Die Biographia Dramatica schreibt das Stück Thomas Dekker zu, sie beruft sich dabei auf Hawkins: Origin of the English Drama.

In Ben Jonson's „Poetaster" war Dekker unter dem Namen Crispinus arg mitgenommen. —

Satiro—Mastix liefert die Erwiderung. In den Jahren 1602, 1604 sollen vier Ausgaben des Stückes erschienen sein. Wilhelm Bernhardi (der Neffe L. Tieck's) bezeichnet es, nebst den meisten vorstehend genannten Schauspielen, als ein zweifelhaftes Werk Shakspere's[1].

c. A pleasant comedy of Wily beguiled. The chief Actors be these: A poore Scholler, a riche Foole, and a Knave at a Shifte. 1606. 4°. 1623. 1635. 1638.

d. The tragical and lamentable murder of Master G. Sanders of London, Merchant, near Shooters Hill, consented to by his own wife.

Auch diese beiden Stücke werden von Wilhelm Bernhardi als zweifelhafte Werke Shakspere's aufgeführt.[1])

H. Zwei Stücke, bei denen die Frage sich aufdrängt: wer konnte sie schreiben, wenn Shakspere sie nicht schrieb?

a. Arden of Feversham. b. King Edward III.

a. The lamentable and true Tragedie of M. Arden, of Feversham, in Kent, who was Most wirkedlye murdered, by the Means of his disloyall and wanton Wyfe, who for the Loue she bare to one Mosbie, hyred two desperat Ruffins, Blackwill and Shagbog, to kill him. Wherein is shewed, The great Malice and Dissimulation of a wicked Woman, the unsatiable desire of filthei lust, and the shamefal End of all Murderers. London, 1592. 1599. 1633.

Abdruck: Delius, Pseudo-Sh. Dramen, Heft 2.

Übersetzungen: Tieck (Sh.'s Vorschule); Döring; Meyer, Bd. 44.

Das Stück wurde erst im Jahre 1770, bei Gelegenheit eines neuen Abdrucks, vom Fevershamer Buchhändler Edward Jacob dem Shakspere zugeschrieben.[2]) Biographia Dramatica nennt als späteren Bearbeiter für die Bühne George Lillo, gest. 1739, dessen Bruchstück Dr. John Hoodly zu Ende gebracht habe. Tieck hält es für wahrscheinlich, daß Shakspere der Verfasser des „Arden" sei, worin ihm Charles Knight und Delius nicht beipflichten.

---

[1]) Hamburger Literaturblatt, 1856, Nr. 79.

[2]) Ulrici: Sh.'s Dram. Kunst, III, 88. Delius, Ps. Sh. Dr., Vorrede zu Heft 2.

b. The Raigne of King Edward the third: As it hath sundrie times plaied about the Citie of London. London, Print. for Cuthbert Burby 1596.

Abdruck: Delius, Ps. Sh. Dramen, Heft 1.

Übersetzungen: Tieck (4 Sch.); Ortlepp.

Ludwig Tieck hielt unverrückt daran fest, dieses Schauspiel — gleich manchem andern mehr denn zweifelhaften — für eine Arbeit Shakspere's zu erklären. Ulrici trat ihm bei — so lange er blos die Übersetzung kannte (welche, vom Grafen Baudissin herrührend, unter Tieck's Namen veröffentlicht war)[1]; nach Einsicht der Urschrift, welche Delius wieder herausgab[2]), spricht er die Überzeugung aus, Shakspere sei nicht der Verfasser[3]). Der gleichen Ansicht ist Friesen, unter ausführlicher Darlegung aller Gründe -- „für" wie „gegen"[4]). Delius schließt seine Erörterung des Gegenstandes mit dem Ausspruch: „Wenn es schwierig erscheint, auf einen andern Verfasser des Drama's zu schließen, als Shakspere, so ist es nicht weniger schwierig, Shakspere für den Verfasser zu halten. Wir können in solcher Ungewißheit nur auf den Schluß der oben angeführten Worte Capell's zurückkommen."[5]) Dieser Schluß lautet: „Nach dem Allen muß man bekennen, daß Shakspere's Verfasserschaft nur Vermutung und Ansichtssache bleiben kann; der Leser muß sich die eigne Meinung bilden, gestützt auf das Dargelegte und auf Alles, was ihm aus dem Schauspiel selbst entgegentritt."

J. Zwei Stücke, bei denen Shakspere's Verfasserschaft aus inneren Gründen kaum zweifelhaft sein kann.

a. The first part of the Contention betwixt the Houses of York and Lancaster.

b. The true tragedy of Richard Duke of York.

a. The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: And the banishment and death of the Duke of Suffolke, and the Tragicall end of the

---

[1]) Vier Schauspiele von Shakspeare. Übersetzt von Ludwig Tieck. Stuttg. u. Tüb., J. G. Cotta. 1836.

[2]) Edward III. Ein Shakspere zugeschriebenes Drama. Herausg. von Dr. Nic. Delius. Elberf. Friedrichs. 1854.

[3]) Sh.'s dram. Kunst. 3. Aufl. III. 101.

[4]) Sh. Jahrbuch, II. 64.

[5]) Pseudo. Sh.'sche Dramen, Heft 1. Vorrede XI.

proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jack Cade: And the Duke of Yorkes first claim unto the Crowne. London, print. by Thomas Creed, for Thomas Millington, and are to be sold at his shop under Saint Peters Church in Cornwall 1594. 1600. 1619 (mit Shakspere's Namen).

Abdruck: Delius, Sh.'s Wke. King Henry VI, part 2. S. 7. The First Quarto, 1594. A. Facsimile by Photolithography, by C. H. Praetorius. With Forewords by F. J. Furnivall. London 1889.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

b. The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henry the Sixt, with the whole contention betweene the two houses of Lancaster and Yorke as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants. Print. at London by P. S. for Thomas Millington, and are to be sold at his shoppe under Saint Peters Church in Cornwall. 1595. 1600. 1619 (beide Stücke — a und b — zusammen als 1 und 2. part mit Shakspere's Namen).

Abdruck: Delius, Sh.'s Wke. King Henry VI, part 3. S. 12.

Übersetzungen: Mir nicht bekannt.

Ein alter Druck des Stückes in klein 8° von 1595 wurde 1843 durch die Bodleion Library für 130 Mark angekauft, nachdem er 1793, bei Versteigerung der Bücher des Dr. Sam. Pegge, Prebendary of Lichfield, für 5 Pfd. 15 Sh. erworben war.

In beiden Stücken zeigt die Folge der Auftritte samt dem Wortlaut solche Übereinstimmung mit Shakspere's Henry VI., part 2 u. 3, daß sie für nachlässige verstümmelte Abschriften dieser Schauspiele, etwa während der Darstellung nachgeschrieben, gelten konnten.

K. Fünf Stücke, die Shakspere bearbeitete oder benutzte.

a u. b. The I & II part of King John. c. The taming of a Shrew.
d. The true tragedy of Richard III. e. King Leir and his three daughters

a u. b. The first and second part of the troublesome Raigne of John King of England. With the Discovery of King Richard Cordelion's base Sonne (Vulgarly named the Bastard Fauconbridge). Also the Death of King John

at Swinstead Abbey. As it was (Sundry times) publikely acted by the Queenes Majesties Players in the honourable Cittie of London. 1591.

Übersetzung: Tieck (Alt-Engl. Theater).

c. A Pleasant Conceited Historie, called The taming of a Shrew. As it was sundry times acted by the Right honorable the Earle of Pembrook his seruants. Print. at London by Peter Short and are to be sold by Cuthbert Burbie at his shop at the Royall Exchange. 1594.

Abdruck: in The Publications of the Shakespeare Society. A Supplement to Dodsley's Old Plays. 1853. vol. IV.

Übersetzung: Mir nicht bekannt.

d. The True Tragedie of Richard the third: Wherin is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two young Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the coniunction and ioyning of the two noble Houses of Lancaster and Yorke. As it was played by the Queenes Majesties Players. London Print. by Thomas Creede and are to be sold by William Barley. 1594.

Abdruck, Übersetzung: Mir nicht bekannt.

e. The True Chronicle History of King Leir and his three Daughters Gonorill, Ragan and Cordella. (Nur in der Auflage von 1605 uns zugekommen, nachdem es schon 1594 in die Buchhändler-Verzeichnisse eingetragen, wohl auch schon gedruckt war.)

Übersetzung: Tieck (Alt-Engl. Theater).

Die Ähnlichkeit mit Shakspere's „King Lear" beschränkt sich im wesentlichen auf das Freundschaftsverhältnis zwischen dem Könige und Perillus (bei Shakspere: Lear und Kent).

Ob und inwieweit Shakspere bei den vorstehend genannten 33 Schauspielen betheiligt war — als Verfasser oder Mitverfasser, als Umarbeiter oder Überarbeiter? Diese Frage ist der Gegenstand ewiger Fehde unter den Shakspere-Gelehrten sowohl jenseits wie diesseits des Kanals. Mit vornehmer Geringschätzung sieht Einer herab auf den Andern,

während Beide nicht etwa in Kleinigkeiten verschiedener Ansicht sind, sondern auf völlig entgegengesetzten Standpunkten stehen. Nur beim Perikles (A[d]) herrscht über Shakspere's Beteiligung kaum ein Zweifel, allein der friedliche Ausgleich zerfällt schon wieder, sobald sich's um das „Inwieweit?" handelt. Bei „The I Part of the Contention" und „The true Tragedy" (J[a & b.]) sind die deutschen Sachverständigen unbedenklich, Shakspere als Verfasser anzuerkennen, die englischen schwanken durch alle Stufen — vom vollen Glauben bis zum entschiedenen Ableugnen. Bei solcher Lage der Streitfragen ist ein abschließendes richterliches Urteil schwerlich zu erwarten.

Vom dichterischen und vom Bühnenstandpunkt betrachtet, findet sich unter den 33 Stücken Wertvolles und Wertloses in buntem Gemisch.

XVI.

König Eduard III.

Das bedeutendste der „zweifelhaften Stücke" ist „König Eduard III." Da entsteht denn die Frage nach dem Bühnenwert dieses Schauspiels — sowohl im allgemeinen, als im besondern für die deutsche Bühne der Gegenwart. Ihre Beantwortung erfordert ein näheres Eingehen auf den Verlauf der Handlung.

Akt I — beginnt zu London im Königspalast. Robert von Artois aus Frankreich verbannt, beweist dem König Eduard, daß er durch seine Abstammung rechtmäßiger Erbe der französischen Krone sei. — Herzog von Lothringen erscheint und verlangt, im Namen König Johann's von Frankreich, daß König Eduard für das Herzogtum Guyenne Lehens-huldigung leiste; die Antwort ist Kriegserklärung. — Ritter Montague meldet, der Schottenkönig David habe das Bündnis mit England verräterisch gebrochen, er belagere jetzt die Gräfin Salisbury im Schlosse Roxburg. Eduard beschließt Kriegsrüstung nach allen Seiten und Befreiung der Gräfin.

Zweiter Schauplatz: vor Roxburg, wo die schottischen Heere über Teilung der sicheren Beute streiten — um dann schnell zu fliehen, als ein Bote das Nahen des englischen Heeres verkündet. König Eduard kommt mit seinen Rittern, unter ihnen ist Graf Warwick, Vater der Gräfin Salisbury. Diese dankt ihre Rettung dem Könige, den Liebe zu ihr entflammt. Er will sofort aufbrechen, dringende Bitte der Gräfin bestimmt ihn, in ihrem Hause für die Nacht zu bleiben.

Akt II — spielt ganz auf Roxburg. König Eduard weiß seiner Liebe keinen Rat, er bekennt sie der Gräfin; sie versichert ihm in glänzender Rede ihre Treue als Unterthanin, mit dem Hinweis, daß seine Liebe der Königin Philippa, die ihrige dem Gatten Salisbury gehöre. — Warwick, ahnungslos über die Ursache des Kummers, der den König drückt, schwört diesem: er würde, wenn das in seiner Macht stände, mit eignem Leid, selbst mit dem Verlust seiner Ehre die Ursache des

Kummers aus dem Wege räumen. Daraufhin verpflichtete ihn der König, die Tochter für seine Liebe zu gewinnen. Warwick entledigt sich der ihm aufgedrängtem Pflicht, er kleidet „die Sünde in Tugendsprüche", welche aber seine wahre Meinung erraten lassen. Die spricht er dann unumwunden aus, als die Tochter, in Verzweiflung, das Ansinnen des eignen Vaters beklagt und lieber sterben als ihm nachgeben will.

Eduard, der schwarze Prinz, führt dem König neue Truppen zu; diesen ergreift die Ähnlichkeit des Sohnes mit der Königin, er fühlt beschämt seine unmännliche Thatlosigkeit und rafft sich auf zum Krieg gegen Frankreich. Da tritt die Gräfin ein — er ist wieder umgewandelt, alle Entschlüsse sind vergessen, auf's neue beschwört er sie um ihre Liebe. Die Gräfin versetzt, dann müßte der König erst alle entgegenstehenden Hindernisse beseitigen, die Königin töten und ihren Gatten Salisbury. Eduard stutzt, erklärt sich aber auch hierzu bereit. Jetzt zeigt ihm die Gräfin zwei Dolche: mit dem einen soll er die Königin töten, mit dem andern Dolch will sie im eigenen Herzen die Gattentreue ermorden, wenn er nur einen Schritt ihr näher trete und nicht alsbald schwöre, von seinem unheiligen Thun abzulassen. Durch dies Wort wird König Eduard bekehrt, er findet sich selbst wieder, ruft den Prinzen und die Ritter mit Heeresmacht gegen Frankreich.

Akt III. Französisches Lager in Flandern; dann Feld bei Cressy. Nachdem die Franzosen in der Seeschlacht unterlegen sind, folgt eine heiße Streitscene zwischen den Königen von England und Frankreich, diesem stehen zur Seite der König von Böhmen und polnische Hülfsvölker. Die Schlacht bei Cressy wird geschlagen; König Eduard verweigert dem hartbedrängten schwarzen Prinzen jeden Beistand, damit dieser sich selbst helfen lerne. Endlich glänzender Sieg, der Prinz erhält den Ritterschlag.

Akt IV — zeigt König Eduard vor dem belagerten, ausgehungerten Calais, er verwirft das Erbieten der Stadt, auf Bedingungen ihre Thore zu öffnen. — Dann folgt mit fünf wechselnden Schauplätzen, reich an schönen Einzelnheiten, die Schlacht bei Poitiers, der Sieg des schwarzen Prinzen, die Gefangennahme des französischen Königs mit seinen beiden Söhnen.

Akt V — spielt ohne Wechsel vor Calais. Die Stadt ergiebt sich; sechs Bürger erscheinen barfuß mit Halftern um den Hals; sie werden begnadigt auf Fürbitte der Königin Philippa. Sir John Copland bringt den gefangenen König David von Schottland. Salisbury meldet,

der schwarze Prinz sei bei Poitiers unentrinnbar eingeschlossen, vielleicht schon gefallen; ein Herold verkündet den Sieg des Prinzen, dieser folgt ihm auf dem Fuße mit dem gefangenen König von Frankreich. Friede auf allen Seiten.

Der Inhalt zeigt das Schauspiel als eine „Historie", die im engen Rahmen England's leuchtendste Waffenthaten zusammenfaßt: Calais gewonnen, ein feindlicher König tot, zwei andere gefangen samt zwei königlichen Prinzen, zwei große Schlachtensiege gegen gewaltige Übermacht, eine Seeschlacht dazu — und das alles geschildert mit warmer Heimatliebe, verklärt vom Schimmer der Dichtung. Die Einleitung ist knapp und klar, sie begründet auch den Zug des Königs Eduard nach Roxburg zum Entsatz der belagerten Gräfin Salisbury. Nun aber schiebt sich in den geschlossenen Verlauf des Stückes der zweite Akt als Zwischenspiel, mit Einleitung, Höhepunkt, Entwickelung — ohne jede innere Beziehung zur Haupthandlung, nach rückwärts wie nach vorwärts. Dieser auffallende Mangel im Bau des Schauspiels wurde denn auch als wesentlicher Grund gegen Shakspere's Verfasserschaft ausgebeutet. Ulrici bemerkt allerdings: „mit dem Troste, daß die wahre Energie sich auch wieder vom Falle zu erheben vermöge, schließe der zweite Akt; und dieser Schluß bilde, wenn auch nur innerlich, insofern den Übergang zur folgenden zweiten Hälfte, als uns diese sodann die wahre, weil durch Selbstüberwindung erprobte Heldengröße in ihrem vollen Glanze zeige, nicht nur an dem Könige, sondern auch an seinem ruhmwürdigen Sohne, welcher durch dieselbe Schule hindurchgegangen sei. So beweise denn das Ganze, wie das wahre Heldentum, der Sieg und alle Herrschaft der Welt gebunden sei an die Herrschaft des Menschen über sich selbst; es pulsiere überhaupt im Ganzen dasselbe reine ethische Gefühl, das den Herzschlag der Shakespeare'schen Dichtung bilde."[1]) Allein diese weisliche Betrachtung würde schwerlich ausreichen, um dem raschempfindenden Zuschauer die Einschaltung des zweiten Akts zu verdecken, um ihn später vergessen zu lassen, daß die bedeutendste Gestalt des Schauspiels, Gräfin Salisbury, mit dem Aktschluß von der Bühne spurlos verschwunden ist.

Beim Nachdenken über die Frage: ob und wie hier Abhülfe möglich sei? kam mir ein Buch zur Hand, daß die Lösung der Aufgabe erwarten ließ; sein Titel lautet:

---

[1]) Sh.'s dram. Kunst, III, 98.

„Eduard der Dritte. Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der Übersetzung von Ludwig Tieck frei bearbeitet von August Hagen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1879."

Der Verfasser hat sich — als Dichter, Gelehrter, Kunstschriftsteller — zahlreiche Freunde erworben: seine „Norica"[1]) wurden in fremde Sprachen übersetzt, seine „Geschichte des Theaters in Preußen, vornehmlich der Bühnen in Königsberg und Danzig, von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's"[2]) ist jedem Freund der Bühnengeschichte unentbehrlich. Aus einer Widmungszuschrift in vorliegender Bearbeitung geht hervor, daß letztere für die Bühne bestimmt sein sollte. Der Verfasser sagt uns auch: von seinen mit Sorgfalt behandelten dramatischen Schriften sei nur ein Trauerspiel gedruckt[3]), diesem (mit dem ungelenken Titel: „Der Oberst und der Matrose") fehlt sichere Beherrschung des Auf- und Ausbaues; die Handlung wird mehr sprunghaft geführt als ruhig entwickelt — in künstlicher Wiederholung statt in kunstvoller Steigerung; Spannung fehlt nicht, aber sie wirkt ängstlich, beklemmend.

Die Bearbeitung „König Eduard's III." nennt der Verfasser „frei"; diese Bezeichnung gilt in ihrer weitesten Bedeutung: richtiger wäre der Ausdruck „völlige Umarbeitung". Verschiedene Personen sind beseitigt, verschiedene andere sind zugesetzt: Akt I, nach Inhalt und Umfang ein Vorspiel, ist fast ganz, Akt V ist durchweg Eigentum des Bearbeiters; daneben laufen starke Kürzungen, welche indes größeres Geschick verraten als die umfangreichen Erweiterungen; von Baudissin's Übersetzung wird selten eine Zeile unverändert beibehalten.

Der obigen Inhaltsangabe des Schauspiels folge, zum Vergleich, ein Auszug der Bearbeitung.

Akt I begiebt sich zu Blanchard bei Canterbury in Sanct-Anselmi Klause, wo ein wunderthätiger Einsiedler dem Volke Rat erteilt und dessen Dank entgegennimmt für vielfach gewährte Hülfe. Zu dem heiligen Manne kommt auch König Eduard mit seinen Rittern; er bringt als

---

[1]) Zuerst erschienen 1829.

[2]) Königsberg, 1854. Gedruckt bei E. S. Dalkowski. (Nicht dem Buchhandel übergeben.)

[3]) Im „Taschenbuch dramatischer Originalien." Herausgeg. von Dr. Franck. Neue Folge. I. Leipzig, Brockhaus. 1842.

Weihgabe ein goldenes Kreuz und bittet um den Waffensegen zum Kriege wider Frankreich. Nachdem das Recht des Königs, unter gekürzter Benutzung der Urschrift, vor dem Einsiedler erörtert worden, wird der begehrte Segen erteilt — und der Vorhang fällt.

Akt II führt uns gleich nach Roxburg. Vater und Gemahl der Gräfin (Warwick und Salisbury) sind eben aus London vom Hofe Eduard's heimgekehrt, sie lauscht ihren Erzählungen begeistert in Liebe und Verehrung für den „großen König". Wir erfuhren das schon durch die einleitende Unterredung zwischen ihr und der Zofe Margaret. Warwick und Salisbury wollen sich verabschieden, weil sie der Dienst wiederum ruft; die Gräfin klagt über drohende Einsamkeit, da rät ihr der Gemahl, sie soll dem König eine Schärpe sticken. Ihre Antwort lautet:

Vortrefflich! Eine Schärpe! Er empfängt sie
Gnädig aus deiner Hand und seine Brust
Umschlingt das Band, das meine Hände schufen
Und das sein Herzschlag mit bewegt. Blau muß
Sie sein, ihm ew'ge Treu' versichernd, golden
Die Zier der Inschrift. Vater, denke doch
Mir einen Sinnspruch aus.

Salisbury. Der würdig ist,
Als Huldigung und Glückwunsch auszusprechen,
Was ihn erfreut, ihn lobpreist und erhebt.

Warwick. Stick in die blaue Schärpe dann, o Tochter:
„Das Unrecht straft der königliche Löwe,
Der Frankreichs gold'ne Lilien zertritt."
(Ritter Edmund erscheint.)

Salisbury. Ist es so weit?

Edmund. Der Wagen steht bereit.[1])

David Bruce, König von Schottland, überfällt das Schloß und lagert sich dort ein, „in Hochmut, Spiel und Trinken" den Tag verbringend. Hier wird der Vorgang eingeflochten, welcher (nach einer von den verschiedenen Erzählungen) zur Stiftung des Hosenbandordens Veranlassung gegeben haben soll; nur ist ihm dadurch die Spitze abgebrochen, daß David Bruce an Stelle König Eduard's tritt. Bruce nämlich erblickt das Strumpfband der Gräfin, als sich beim Ersteigen der Treppe ihr Fuß in die Schleppe verwickelt[2]); die Einschiebung bleibt ohne Folge, ohne Zweck. Bei der Meldung, daß König Eduard

[1]) „Die Pferde stehn bereit" würde besser lauten — ganz abgesehen von der Zeitwidrigkeit des Wagens.

[2]) Schwierig darzustellen, neben bedenklicher Wirkung auf unvorbereitete Zuschauer.

im Anzuge sei, entflieht David Bruce samt seinen Schotten eiligst. Es folgen die Vorgänge, welche in der Urschrift Akt I beschließen, Akt II beginnen, bis dahin, wo Eduard seine Liebe erklärt, alles stark gekürzt, im Sinne nicht erheblich geändert. Den zweiten Akt endet die Gräfin mit dem Selbstgespräch:

Wie bebt' ich beim unheimlich glüh'nden Blick!
Zusammen schrak ich bei der schnöden Rede. —
Darf ich dem Aug' und Ohr wohl Glauben schenken?
Kann doch ein Eduard königlich nur denken.

Akt III — folgt im Wesentlichen wieder dem Englischen, bis zur Wandlung des Königs durch die beiden Dolche. Der Prinz erscheint mit den Rittern: Aufbruch nach Frankreich. — Ebene bei Cressy; der Kampf wendet sich zum Nachteil der Franzosen, die Gefangennahme des Schottenkönigs wird gemeldet. Salisbury bringt Nachricht, daß Graf Montfort für das Herzogtum Bretagne den Lehneid leiste; er fährt fort, eine blaue Schärpe hervorziehend:

Zu dieses Tages Ehre wünscht Erhab'ner
Die mit mir Glück, der ihr gedenkt in Gnaden.
In ihrem Namen bitt' ich, o gestattet
Als untern Saum an euren Purpurmantel
Dies Band zu setzen, scheint es würdig nicht
Des Siegesfürsten Busen zu umschlingen.
Als eitle Zier um einen Lorbeerkranz
Flicht gern ein Band der Frauen zarte Hand.
Der huldreich meiner Hausfrau sich erinnert,
Verschmähe nicht die Schärpe, die sie stickte.

Eduard (die Schärpe empfangend): Sie und für mich?
Salisbury. Für ihren König.
Eduard. Sprich!
Sie sandte mir die Schärpe? — Göttlich schön!
Der Sendung Preis deutst du als letztes mir?
Was ist ein Herzogtum und solch ein Band?
Was gab ihr den Gedanken dazu ein
Des Tages höher'n Sieg mir zu bereiten?
Salisbury. Das Band zu sticken fordert ich sie auf.
Eduard. Die Arbeit ward ihr aufgegeben? — Doch
Sie sandte das Geschenk.
Salisbury. Bescheidenheit
Erlaubt' es kaum der Gattin — —
Eduard. Vorenthalten
Wollt' aus Bescheidenheit sie mir die Freude?
Sie dachte mein, als sie die Inschrift stickte?
Salisbury. Des Ruhmes, den Britanniens Haupt erringt.

Eduard. Setz' auf ein Roß, das mit den Winden wettkämpft,
Den schnellsten Boten, ihr den Dank zu senden. —
Und jetzt mit Vorsicht, als ob Spinnenfädchen
Das prächtige Gewebe sei, leg' an
Dem wahrhaft stolzen Könige die Schärpe.

Zwei Lanzenträger melden die schwere Bedrängnis des Prinzen in der Schlacht.

Eduard (an die empfangene Lanze die Schärpe knüpfend). Was? Graf Audley
Soll mit dem Prinzen fliehn? das kannst du fordern?
Das wagst du, frecher Mensch? Gieb her die Lanze!
Mit dieser blauen Schärpe erheb' ich
Sie zur Standarte. Trage sie ihm vor,
So muß er siegen und der Böhme fallen.[1])

Die Schlacht wird gewonnen, der Prinz erhält den Ritterschlag — bei diesem Aktschluß ist mithin Übereinstimmung zwischen Urschrift und Bearbeitung.

Akt IV — vor Calais.

König Eduard (Zu Ritter Ludwig). Calais und Cressy wären leere Namen
Säh' ich sie in die blaue Schärpe nicht
Mit eingewirkt hier in der gold'nen Schrift.

— — —

Ja, ich weiß, ihr denkt
Nur an Gelüst und Leidenschaft. Was ahnt
Ihr kalten Seelen von gehob'ner Stimmung,
Dankbarer Hingebung und seligem
Entzücken? Aller Saiten Klang, der mir
Unsterblichkeit erstritt'nen Ruhm's versichert,
Der mir Willkommen ruft, ruft tauben Ohren.

Ludwig macht den Vorschlag, die Gräfin nach Sandwich einzuladen, wo Eduard bei der Heimkehr zu landen gedenkt. — Schreckensbotschaft von Poitiers; alle bitten den König, seinem Sohne Beistand zu gewähren, der aber bleibt dabei, daß der Prinz als Ritter sich selber helfen müsse. — Poitiers: die Begebenheiten vor, während und nach der Schlacht. Graf Audley stirbt in den Armen des Prinzen an der Pest. — Roxburg: die Gräfin sitzt wieder tags und nachts am Stickrahmen, aber diesmal hat sie eine Flagge in Arbeit, darauf das Wappen „mit den französisch-englischen Emblemen". Salisbury überbringt den Dank des Königs für die Schärpe.

[1]) Also Verwertung einer zweiten Erzählung von der Stiftung des Hosenbandordens.

Gräfin. Nahm er das Unterfangen
Wirklich mit Nachsicht auf?

Salisbury. Mit Liebeshuld.
Zu wenig war es eher als zu viel,
Was ich dir meldete. Er sprach von dir
Mit Achtung und Entzücken und du webtest
Mit jenem Schärpenband auch frohe Stunden
Für mich als gold'ne Fäden ein. Liebreicher
Als je empfing der Hohe mich.

Gräfin. Oft mischt sich
In den Genuß des Sommertags unliebsam
Des Sonnenbrands Empfindung ein.

Salisbury. Wenn du
Sein herzerwärmend Wort gehört, leicht hätte
Stolz und Erhebung dich dem stillen Kreise
Der Häuslichkeit entfremdet.

Gräfin. Nimmermehr.

Salisbury. Denn — wie du fühlst, war es zuviel.

Gräfin. Zuviel,
War es der Fürstenhoheit nicht gemäß.

Salisbury. In eines Andern Mund hätt' es dich fast
Verletzt.

Gräfin. Um wieviel mehr des Königs.

— — —

Gräfin (allein). Du Glücklicher! Ja unerschüttert bleibe
Dein Glaube! Wie beneid' ich den Gemahl!
Ich bin erregt und muß es sein, wenn mein
Ein Eduard denkt und seiner sich nicht schämt.
Ich hätte nicht die Schärpe sticken sollen.

— — —

Ein anderer
Gedankenkreis eröffnet sich den Blicken
Durch das Gebetbuch. —
Ich bete für
Den König. Sei mir das Gebet der Stab,
Aus stiller Traurigkeit mich zu erheben.

Ritter Ludwig erscheint, er macht der Gräfin den Vorschlag, ihren Gatten nach Sandwich zu begleiten und dort den Dank des Königs für die Schärpe selbst zu empfangen. Sie lehnt das ab mit den Worten:

War es denn ernst gemeint? Leicht mißversteht
Ein dienstbereites Ohr des Herren Scherz
Wie kann ich, meines Unwerts mir bewußt,
Spielpfennige für echte Währung nehmen?

Die Gräfin entfernt sich; Ritter Ludwig sagt:

> Sie heißt mich schweigend ziehn. So ist erfüllt
> Die harte Sendung. Wenn ich auch Mißfallen
> Erregt bei ihr, bei ihm erregen werde,
> Ich reise mehr befriedigt als gekränkt.[1])

Akt V — bringt endlich Aufklärung über die befremdliche Erscheinung des Einsiedlers im ersten Akt. Wir sehen uns versetzt nach der Hafenstadt Sandwich, wo die Pest herrscht, wo gleichwohl der heimkehrende König landen will. Die Stadt berief den Einsiedler als „Wunderdoktor"; er ist erschienen und hat unter dem Beistand von Geißelbrüdern, die Sankt-Sebastianskirche als Pesthaus eingerichtet. Graf Salisbury kam mit seiner Gemahlin nach Sandwich[2]), er mußte, infolge vorgefundenen königlichen Schreibens, sofort nach London weiterreisen, die Gräfin erkrankt an der Pest — angeblich aus Schmerz, weil der Gatte sie unter Fremden zurückließ. König Eduard erfährt bei der Landung ihre Anwesenheit, ihren Aufenthalt im Pesthaus, er bricht auf dahin, trotz des Abmahnens seiner Begleiter.

„Das Innere einer Kirche in Sandwich. Niedrige Bretterwände mit großer und kleiner Thüre sondern eine Kapelle ab. Vorn zur Seite ein Altar, daneben ein Betschemel[3]). Ein Geißelbruder bringt im Hintergrunde ein Ruhebett in Ordnung." Einsiedler und Geißelbrüder. Die Seuche ist im Zunehmen; dieses Sondergemach soll die Gräfin, welche mit einer Kranken zusammenlag, auf ihren Wunsch erhalten, da sie gern die Kosten tragen will. Zofe Margaret und Gräfin erscheinen.

Gräfin.	Schon lebend ward zur Witwe die Vermählte. Kann Bess'res als den Tod die Witwe wünschen? Die beiden schwarzen Fleckchen auf dem Arm Zeigt' ich dem Klausner und er that bedenklich.
Margaret.	Es sind die Fleckchen größer nicht geworden.
Gräfin.	Sie haben sich verlängert, nun zwei Dolchen Ähnlich. Schon einer tötet, warum zwei?[4])

---

[1]) Mir unverständlich, da ja Ritter Ludwig dem Könige diese Einladung zuerst vorgeschlagen hat.

[2]) Er besann sich also wieder anders.

[3]) Schwierig herzustellen — wenn die Örtlichkeit den Zuschauer nicht widerwärtig berühren soll.

[4]) Wir erfahren nicht den Grund, weshalb sie ihren Entschluß, in Roxburg zu bleiben, änderte; ebensowenig, ob, wo und wie sie dem Könige zu begegnen gedachte.

Das Kästchen, welches sie bei sich führt, soll ein Amulet enthalten. Der Einsiedler erzählt ihr, auf Befragen, seine Jugend, die eingeleitet wird mit den Worten:

Nicht Alles
Hat guten Klang in meinem Leben —

und dies zeigt sich als nur allzuwahr. König Eduard kommt allein mit der blauen Schärpe.

Gräfin. Du fürchtest nicht? Ein Unerschrockener
Wirst du so Tausende befrei'n von Angst.
Im ganzen Volk wird bald der Ruf lebendig,
Und Lebensmut scheucht Tod und Todesfurcht.

Eduard (dem einige Annäherung verwiesen wird). Nicht, weil ich fürchte —
nein, weil du es heischest.
Beherrsch' ich mich in deinem Anblick glücklich.
Kein Siechtum kann dich in das Leichentuch
Einhüllen, eh du nicht mein Fühlen heiligst.
Was ist es, daß die Sternenschrift am blauen
Gewölb' so feierlich uns stimmt, was sonst
Als der geheimnißvolle Sinn, Geliebte?
Die Ruh' der Königin bleib' ungestört
Und ungekränkt des Grafen Stolz.

Gräfin. Eduard,
Ein guter Hirte weide deine Schafe,
Nimm auf die Achsel das verirrte Lamm
Und das verlassene zieh' auf zum Heil!
Willst du es, König? Sprich, laß mich es hören!

Eduard (knieend mit erhobenem Schwurfinger). Ja, ja. Und das Gelübde
brech' ich nie.

Gräfin (mit dem Kruzifix sein Haupt berührend). Ich segne dich

Eduard (aufstehend). Kann ich's dir je vergelten?

Gräfin. Du kannst es. Oft hab' ich aus tiefster Seele
Für dich gebetet unter heißen Thränen.
Vergilt es mir durch zwei Gebete. Eines
Für unsre Heimat und für meine Seele
Das andere.

Eduard. Deine Seele.

Gräfin. Die bald scheidend
Zum Himmelsflug die Seraphsflügel breitet.
Blick' hin zum Gnadenbild und bet'.
(Eduard zum Altar gewandt faltet die Hände.)

Gräfin (aufstehend zieht aus dem Kästchen einen Dolch hervor). Ich sterbe
Treu meinem Gatten, meinem Könige.

(Sie ersticht sich und sinkt auf das Ruhebett in sitzender Stellung zurück,
indem Kästchen und Dolch auf die Erde fällt.)[1])

Eduard (sich umwendend). Ha! was erblick ich. (Rufend) Hülfe, Rettung, Hülfe!
Gräfin (sich niederlegend). Des Himmels Segen allen, die ich liebte. (Sie stirbt.)

Der Einsiedler erscheint mit den Geißelbrüdern, welche die Leiche der Gräfin „geräuschlos hinaustragen".

Eduard. Nach acht Tagen soll
Einziehen in's königliche Prachtgewölbe
Die Gräfin Salisbury, der Frauen Urbild,
Beim Schein der Fackeln unter Klaggesängen.
Einsiedler. Das widerspricht hochherrlicher Verordnung.
Versenkt ist sie schon in die offene Gruft
Auf unserm Totenhof.
Eduard. Wie mitleidslos!
So zieht die Glocken denn mit aller Macht,
Bis der gefühllos mörderische Hammer
Der Glocke Mantel sprengt.
Einsiedler. So lang die Seuche
Anhält, darf keiner Glocke Klang ertönen
Laut Majestäts-Befehl.
Eduard (die Schärpe abnehmend). Der sie gequält,
Verfolgt noch grausam die Entschlafene?
Kein Grab? kein Grabgesang? kein Grabgeläut?
Die blaue Schärpe nehm' ich trauernd ab
Und hänge still sie hier am Altar auf,
Aus all den Schlachten, die ich siegreich schlug,
Erwachse Segensfrucht der Folgezeit.
In einem blauen Band mit goldner Schrift
Stift' ich für Englands Heldensöhne heut
Ein Denkmal dauernder als Erz und Marmor
Zu dankbarem Gedächtnis.[2])

Die Königin erscheint noch, um den Tod des Prinzen von Wales zu melden, der sich bei dem sterbenden Audley die Pest holte:

Der schwarze Tod, er hatte keine Scheu
Vor unsers schwarzen Prinzen schwarzer Rüstung.

---

[1]) Abgesehen davon, daß es mindestens ungewöhnlich ist, den Dolch in einem Kästchen mit sich zu führen, steht man hier vor der ungelösten Doppelfrage: Wenn sie die Pest haben muß, warum braucht sie sich noch zu erstechen? Wenn sie sich erstechen muß, warum braucht sie noch die Pest zu haben?

[2]) Hier also endlich, in dritter Lesart, die deutliche Verkündigung der Stiftung des Hosenbandordens; unaufgeklärt bleibt aber die völlige Verschiedenheit des Schärpen-Spruchs von dem Ordensspruch.

Königin. Wieviel verloren wir im Heldensohne!
Eduard. Der Tugend strahlt nur dort des Lebens Krone!
(Der Vorhang fällt.)

Hier ist also versucht worden, zwischen Haupt- und Nebenhandlung die fortlaufende innere Verbindung herzustellen; aber Niemand wird anerkennen, daß dieser Versuch im Geiste Shakspere's ersonnen und ausgeführt sei: durch das Ganze zieht sich die blaue Schärpe als romantische blaue Blume oder als roter Faden, an welchem Gefühle ausgesprochener und unausgesprochener Liebe aufgereiht werden. Es scheint unmöglich, die Kluft zu überbrücken, welche Haupt- und Nebenhandlung trennt, um den zweiten Akt, der in der Luft schwebt, durch freie Erfindung mit dem Übrigen zu verbinden.

Soll gleichwohl für den Verlauf des Schauspiels einheitliche Entwickelung hergestellt werden, so giebt es nur zwei Mittel — beide höchst gewagt, weil sie rücksichtslos durchgreifen. Das erste lautet: Streichung des zweiten Akts, neben leichten Änderungen am Schlusse des ersten; damit würde man freilich eine großartige Frauengestalt, eine Fülle dichterischer Schönheit aus dem Schauspiel verschwinden lassen. Für den englischen Zuschauer bliebe immerhin so viel Geschichtliches in schwungvollem Vortrag bestehen, daß die Aufführung der „Historie" noch Erfolg haben könnte; sie wäre aber bedenklich gegenüber deutschen Zuschauern, bei denen kein Heimatgefühl Anregung fände durch die Großthaten eines fremden Volkes. Das andere Mittel verfolgt den entgegengesetzten Weg, es lautet: Streichung der Akte I, III, IV, V, und Gestaltung des zweiten Aktes mit dem Schlusse des ersten zum selbständigen Schauspiel; dadurch wäre der Reichtum an eigentümlichen wirksamen Wendungen für unsere Bühne gewonnen. Die Aufgabe ist nicht leicht, sie könnte dankbar werden, wenn der geschickten Hand ihre richtige Lösung gelänge.

XVII.

Shakspere auf der englischen Bühne seit Garrick.

[Memoirs of Charles Macklin. By William Cooke. London 1806. — Life of Mrs. Siddons. By Thomas Campbell. 2 vols. London 1834. — Memoirs of the Life of John Philip Kemble. By James Boaden. 2 vols. London 1825. — Memoirs of John Bannister, Comedian. By John Adolphus Esq. 2 vols. London 1839. — A Memoir of Charles Mayne Young, Tragedian. By Julian Charles Young. 2 vols. London 1871. — The Life of Edmund Kean. By J. W. Hawkins. 2 vols. London 1869. — Macready's Reminiscenses and Selections from his Diaries and Letters. By Sir Frederick Pollock, Bart. 2 vols. London 1875. — The Life and Theatrical Times of Charles Kean. By John William Cole. 2 vols. London 1859. — „Their Majesties Servants", or Annals of the British Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. By Dr. Doran. 2nd. Edition. London 1865. — On Actors and the Art of Acting. By George Henry Lewes. Leipzig. Tauchnitz 1875. — Biographia Dramatica. — Ludwig Tieck, Kritische Schriften. 4 Bde. Leipzig 1852. Bd. 4.]

Als das englische Schauspiel um die Mitte des XVI. Jahrhunderts seinen Anfang nahm, da wurden in London die ersten Schauspielhäuser gebaut. Und fortan blieb Londons Bühne der Prüfstein für den Darsteller: nur wer sich dort bewährte, hatte fest seinen Ruhm begründet. Eine Gunst des Glücks war es, daß alsbald in Shakspere der größte Schauspieldichter erstehen sollte, daß sich diesem die großen Darsteller in langer Folge gesellten: so blieb stetige Wechselwirkung erhalten zwischen Dichter, Darsteller, Zuschauer — ihnen allen zum Vorteil.

Jedes der drei letzten Jahrhunderte nennt uns einen Namen, dessen Träger die höchste Stufe der Schauspielkunst erstieg und zugleich der Shakspere-Darstellung seinen Stempel aufdrückte, sodaß ihn überlebte, was er schuf. Das XVI. Jahrhundert nennt uns Richard Burbadge; nur in verschwommenen Zügen blieb sein leibliches und geistiges Bild den Nachlebenden erhalten; aber schlagend wird der Wert des Künstlers dadurch erwiesen, daß er der Erste war, welcher Shakspere's mächtigsten

Gestalten unter dem Auge des Dichters Leben verleihen durfte: er starb 1618. Bald folgten die Bürgerkriege: Schauspiele wurden verpönt; völlige Wandlung trat erst ein mit der Restauration. Die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts wird verherrlicht durch Thomas Betterton, (geb. 1638), der über tiefsten Ernst und lustigsten Scherz als Selbstherrscher gebot; sein letztes Auftreten (1710) beschleunigte den Tod des Siebzigers, er ruht in Westminster. Der Stern des XVIII. Jahrhunderts war David Garrick, dessen Ruhm durch die Grenze der Heimat nicht beschränkt ward; auch ihm gewährte Westminster das Grab (1779).

Jetzt lebte noch als Altmeister der älteste Schauspieler aller Zeiten: Charles Macklin (geb. 1690). Aus eigener Erkenntnis des Rechten verwarf er geschraubte Rede, gespreiztes Spiel, wie es nach Betterton sich breit machte, und setzte an ihre Stelle die natürliche Wahrheit; dafür entließ ihn freilich soin Direktor John Rich mit den Worten: „Auf der Bühne lautet das zu gewöhnlich!“ und erst Garrick's Macht entschied deu Sieg der gesunden Anschauung. Um Shakspere erwarb sich Macklin ein besonderes Verdienst. Der Kaufmann von Venedig fristetete sein Leben auf den Brettern nur in possenhafter Bearbeitung von Lord Lansdowne[1]); Macklin wagte eie Darstellung nach den Worten des Dichters (1741), trotz Kopfschüttetns der Freunde und Genossen, die so kühner Neuerung ein schlechtes Ende voraussagten; und sein Shylock im Geiste Shakspere's ward von den Nachfolgern kaum übertroffen. Noch als Neunundneunzigjähriger gab er die Rolle mit Beifall, woran das Greisenalter teilhaben mochte; bei der Wiederholung im hundertsten Lebensjahre versagten die Worte, ein Anderer mußte für ihn eintreten, und Macklin schied von der Bühne — auf immer; er starb 108 Jahre alt (1797).

Auch das XIX. Jahrhundert brachte den Engländern große Schauspieler; diese suchten, wie herkömmlich, in London ihren Ruhm, sie suchten zugleich die Leitung einer Bühne, um ihre Gebilde aus eigenen Gedanken desto unabhängiger zu verwirklichen. So folgt denn die Shakspere-Darstellung in England noch fernerhin den glänzenden Namen der englischen Schauspielkunst.

Unter diesen begegnet uns zunächst John Philip Kemble (geb. am 1. Februar 1757), echt schauspielerischen Geschlechts: sein Vater war Direktor einer Wandergesellschaft, seine Mutter die Tochter eines solchen.

[1]) Vergl. S. 191.

Gleichwohl wurde der Sohn nicht zum Komödianten bestimmt; er vollendete die klassischen Studien im Jesuiten-Kollegium zu Douay, dann aber trieb's ihn auf die Bretter, welche er freilich schon als Knabe betreten hatte[1]). Der Neunzehnjährige wußte genau, was er wollte — das Ziel hieß: Leitung des Drurylane-Theaters als erster Schauspieler seiner Zeit! Und dies Ziel ward erreicht. Acht Lehrjahre verstrichen bei einigen kleinen Bühnen; mit sechsundzwanzig Jahren (1783) erschien Kemble zuerst in Drurylane — als Hamlet. Die Darstellung der vielgedeuteten Rolle bot in diesem Falle besondere Schwierigkeit; denn alle Gebildeten unter den Zuschauern waren vertraut mit der Bühnenüberlieferung, welche hier an Garrick unmittelbar anknüpfte: sie prüften streng jede Abweichung auf ihre Begründung. Kemble hatte keinen der Vorgänger gesehen: so ward sein Spiel durchaus eigenste Schöpfung, wohlerwogen in jeder Einzelheit. Dem Geiste wandte er nicht, nach bisheriger Art, die Schwertspitze entgegen — weil keine Waffe Schutz gewährt wider solche Mächte; nur seine linke Hand war ausgestreckt, die rechte hielt nachlässig das gesenkte Schwert. Beim Abgange des Geistes knieete Hamlet nieder, als Zeichen der Ehrfurcht vor dem Vater in diesem feierlichen Augenblick. Die Zuschauer wurden gefesselt von der selbständigen Erscheinung; die Blätter behandelten den jungen Schauspieler achtungsvoll, wenn auch bei Manchem, das er brachte, ihre abweichende Ansicht laut ward. Als Mißgriff bezeichneten sie mit Recht, daß Hamlet im gewöhnlichen Hofkleid von schwarzem Sammet erschien, dazu den Hosenbandorden nebst breitem Band, sowie gepudertes Haar. Aber das Trauerspiel wurde fünfmal wiederholt: der Neuling hatten festen Fuß gefaßt auf dem Londoner Boden. Nun folgten die jüngeren Shakspere-Rollen: Bassanio, Posthumus, Macduff, sodann König Johann, Richard III, Othello, Macbeth, Lear. Bald darauf (1785) starb, noch nicht vierzig-

[1]) Dieses erste Auftreten des zehnjährigen Kemble fand statt in dem unbedeutenden Stück: „Charles the First", verfaßt 1737 vom Schauspieler Howard. Die „History of Worcester" bringt den Theaterzettel vom 12. Februar 1767, darin heißt es: „James, Herzog von Richmond — Mr. Siddons" (später Sarah Kemble's Gatte); „James, Herzog von York — Mr. John Kemble; die junge Prinzessin — Miß Kemble; Lady Fairfax — Mrs. Kemble; Gesang in den Zwischenakten — Mr. Fowler und Miß Kemble." Im folgenden April wird angekündigt: „Mr. John Kemble — Philidel" (in König Arthur). „Miß Kemble -- Ariel" (Der Sturm.) Life of Mrs. Siddons, by Campbell, I, 38.39. Hier ist aber das Alter der Geschwister nicht richtig angegeben; denn 1767 zählte John zehn, Sarah bald zwölf Jahre — vgl. a. a. O. I, 14. 15.

jährig, ein gefährlicher Nebenbuhler aus Garrick's Schule, John Henderson; er wurde bestattet in Westminster zwischen Samuel Johnson und Garrick.

Kemble übernahm, einunddreißig Jahre alt, die Leitung des Drurylane-, später die des Coventgarden-Theaters; er blieb in dieser Stellung, mit kurzer Unterbrechung, bis zum Schluß seiner Laufbahn. Der gewissenhafte Schauspieler bewährte sich als umsichtiger Bühnenleiter, dem es galt, eine würdige Darstellung zu erzielen. Die ganze Ausstattung wurde geprüft, ergänzt; dabei kam ihm zu statten, daß den Zuschauern anspruchslose Unbefangenheit noch geblieben war. Sodann beschäftigte ihn die Aufstellung eines tüchtigen Spielplans, und hier leistete den besten Dienst seine reichhaltige Büchersammlung: vor Allem waren da vertreten die älteren Schauspiele, sowie Shakspere und seine Erklärer. Er kannte den Dichter, er kannte seine Landsleute. Bei gelegentlichem Streite, welches Trauerspiel das größte sei, Othello oder Macbeth? meinte Kemble: „Die Männer vom Fach mögen diesen Punkt unter sich ausmachen, aber ihre Entscheidung gilt nur für sie — das Volk hat sein eignes Urteil. Nehmt irgend eine Shakspere-Ausgabe, die gelesen wird, und achtet darauf, welcher Band am stärksten benutzt ist: ich wette, was ihr wollt, der Band wird es sein, worin Hamlet steht."

Auch Deutschland steuerte bei zu den englischen Darstellungen. Lessing's Minna von Barnhelm, bearbeitet durch James Johnston als „The Disbanded Officer, or, The Baroness of Bruchsal", fesselte schon 1786 die Zuschauer in neun Wiederholungen [1]), Emilia Galotti wurde nur dreimal gegeben 1794 [2]). Größerer Beliebtheit erfreute sich Kotzebue mit zwei Schauspielen: „Menschenhaß und Reue", unter dem Titel „The Stranger" bearbeitet von Benjamin Thompson (1798); sodann „Die Spanier in Peru", frei behandelt und umgetauft „Pizarro" durch Richard Brinsley Sheridan, den Verfasser der „Lästerschule". [3])

Bei der Rollenverteilung ging Kemble als gutes Beispiel voran,

---

[1]) Major Tellheim und Wachtmeister Paul Werner erscheinen als Oberst Holberg und Sergeant-Major Paul Warnons, die muntere Franziska heißt Lisetta. Eine spätere Übersetzung von Fanny Holcoft bewahrte den ursprünglichen Titel.

[2]) Das Stück erlebte noch zwei weitere Übersetzungen — von H. Thompson und Fanny Holkroft.

[3]) Vergl. S. 141 ff. Auch Schiller's „Kabale und Liebe" wurde schon 1797 durch M. G. Lewis vortrefflich übersetzt, mit dem Titel „The Minister"; das Stück gelangte aber nicht auf die Bühne.

zur Einschränkung der beliebten Jagd nach ersten Rollen. Jeder sollte am richtigen Platze stehn. Alle besonderen Anweisungen wurden mit seiner schönen Handschrift im Bühnenbuch eingetragen. Und doch ermattete nie der eiserne Fleiß des Darstellers, der seine Rollen stets eigenhändig ausschrieb, um sie dann mit allen Hülfsmitteln einzuüben. Günstig war ihm die äußere Erscheinung: eine hohe Gestalt, ein edler Kopf — aber seine Haltung entbehrte der raschen Geschmeidigkeit, man verglich ihn dem marmornen Bildwerk. Leichte Kurzatmigkeit bedingte vorsichtige Behandlung der nicht umfangreichen Stimme: daraus ergab sich ein klarer gemessener Vortrag an ruhigern Stellen, dann folgte das Wort auch der hastigen Kraft höchster Leidenschaft. So weckte sein Spiel stets Bewunderung, Ehrfurcht, seltener riß es fort zum wärmsten Mitgefühl. Für launige Rollen besaß Kemble keine Anlagen: er wollte als Fallstaff auftreten — das verhinderten die Freunde, zu seinem Glück. In vornehm-stolzer Haltung that es ihm Keiner gleich, deshalb rühmte man vor allen die römischen Rollen: Brutus, Coriolan. Hier zeigt sich der scharfe Gegensatz zu Garrick, dem es in der römischen Tracht niemals behaglich war, weil seine mannigfaltig-schnelle Rede, das beweglich-wechselnde Spiel damit nicht stimmen mochten; er versuchte auch nur als jüngerer Mann den Triumvir Antonius in „Antonius und Cleopatra".

Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts trat eine seltsame Bühnen-Erscheinung ins Licht der Londoner Lampen: William Henry West Betty (geb. 1791). Im zwölften Lebensjahre spielte er den Romeo und — Hamlet! Das Volk jubelte Beifall, Herzoginnen und Gräfinnen verzogen den Knaben, ernste Lords von der Richterbank erteilten ihm ihren Segen; auf William Pitt's Antrag vertagte das Unterhaus die Sitzung, um den „jungen Roscius" spielen zu sehen; seine Einnahme betrug wöchentlich 500 Pfd. Aber mit siebzehn Jahren, wenn bei Andern der Ruhm noch in der Knospe schlummert, hatte sein Ruhm schon abgeblüht: der Jüngling hielt nicht, was der Knabe versprach.

Kemble's Auftreten war gefördert worden durch seine ältere Schwester Sarah (geb. 5. Juli 1755), bekannt unter dem Namen Mrs. Siddons als Englands größte Schauspielerin. Sie trat auf in neunzehn Shakspere-Rollen — vom Luftgeist Ariel bis zur Greisin Volumnia; ihr Jugendmut verstieg sich sogar mit Erfolg — zum Hamlet. Laune und Anmut standen Mrs. Siddons zu Gebot, nur der leichte Scherz des Mutwillens versagte ihrem Wesen, das in ernster Würde,

im Erhabenen, Gewaltigen seinen vollendeten Ausdruck fand. So er reichten den Gipfel der Kunst: Königin Katharina und Volumnia, Constanze von Bretagne und Lady Macbeth; in Emilia Galotti war sie Gräfin Orsina. Ihrer gebietenden hohen Gestalt entsprach Wohllaut der Stimme, Zauber des Auges — berückend oder vernichtend. Als Gattin und Mutter bewahrte sie fleckenlosen Ruf. Mrs. Siddons sagte: „Mein Bruder John kann beim stärksten Ausbruch des Gefühls noch bedacht sein, daß der Mantel sich ihm nicht verschiebt, mir schwindet jeder Gedanke daran im Sturm der Leidenschaft.“

Mit den Jahren gesellten sich zur Bühnenthätigkeit beider Geschwister als weitere Angehörige: die Gattin John's, früher Miß Hopkins, der jüngste Bruder Charles Kemble (geb. 1775) und dessen Gattin, früher Miß Decamp. John Kemble war auch im Leben ein Ehrenmann, geachtet und gesucht von den Besten; dann aber stand ihm seine Kunst zu hoch, als daß sie geselliger Belustigung fröhnen sollte. Er hatte die Hamlet-Rolle dreißigmal ausgeschrieben und jedesmal neue Schönheiten entdeckt. In seinen letzten Bühnentagen rief er aus: „Jetzt erst, wo das Sinken der Kraft mich zum Rückzuge mahnt, fang' ich an, meine Kunst ganz zu verstehen!“

Oft stritt mit ihm um die Palme der geistvolle Altersgenosse George Frederick Cooke (geb. 1756); zügelloses Leben beschleunigte seinen Tod, er starb in Amerika (1812). Lord Byron sagte: „Cooke war der natürlichste Schauspieler, Kemble der übernatürlichste, Kean hielt die Mitte zwischen beiden, aber Mrs. Siddons galt soviel als die drei zusammen!“

Kemble, der sechzigjährige, trat noch einmal auf in einer Reihe seiner beliebtesten Rollen, zuletzt am 23. Juni 1817 als Coriolan. Diesen Abend schildert ein bewährter Augenzeuge — Ludwig Tieck — also: „Tausende waren dicht aneinander gedrängt; Zujauchzen, Jubel des Entzückens und Thränen der Rührung wurden dem edlen Veteranen, den das Publikum an diesem Orte niemals wiedersehn sollte. Der lauteste Lärm des Beifalls, den ich je, selbst in Italien, gehört hatte, war nur ein schwaches Getöse gegen dieses unbeschreibliche Toben, das sich, nachdem der Vorhang gefallen war, oben und unten, schreiend und pochend, mit Händen und Füßen, mit Fächern und Stöcken arbeitend, von allen Seiten erhob. Nachdem dies eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble tiefgerührt wieder hervor. Was völlig unmöglich erschien ereignete sich dennoch: der Lärm wurde noch größer, sodaß sein Getobe das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte.

Kemble verbeugte sich und setzte einigemal an, um seine Abschiedsworte zu sagen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hause, als aus vielen Gegenden ein verhaltenes leises Schluchzen." Den letzten Bühnengruß schlossen die Worte: „Gegen meinen Wunsch sage ich Ihnen in dieser schmerzlichen Scheidestunde ein langes Lebewohl!" — Erschütterte Gesundheit nötigte Kemble, das südliche Frankreich, Italien und die Schweiz aufzusuchen; er starb in Lausanne am 26. Februar 1823 und fand dort die Ruhestätte.

Ein Stern erlosch — ein neuer war schon aufgegangen; aber seine Bahn steht zu der eben verfolgten im schneidenden Gegensatz. Der Mensch wandelt nicht ungestraft unter Palmen — er wandert auch nicht unbefleckt durch's Elend.

Edmund Kean ward geboren 1787 am 4. November; über seinen Vater schwanken die Angaben, ob er Schneider oder Schreiner war, seine Mutter hieß Anna Carey. Die Eltern kümmerten sich nicht um das Kind, dessen erste Lebensjahre dunkel bleiben; dreijährig wurde Edmund wegen seiner Schönheit erwählt im Opernballet den Amor darzustellen. Eine schmutzige Winkelschule gab ihm dürftigen Unterricht. Die Zeit bis zum siebenundzwanzigsten Jahre ist ein stetes Landstreicherleben, voll Enttäuschung, Kummer, Hunger. Der Sechsjährige verdingt sich als Schiffsjunge zur Fahrt nach Madeira, die Beschäftigung mißfällt ihm — er stellt sich taub, täuscht die Ärzte und erreicht seinen Zweck: man schafft ihn nach London zurück. Ein Oheim, Moses Kean, stelzfüssig, Possenreißer und Bauchredner, widmet ihm bedenkliche Lehrstunden, aber er macht ihn auch mit Shakspere bekannt — und des Knaben Sinn ist gefesselt; in den Bühnenwinkeln von Drurylane wächst der Funke zur Flamme. Oheim Moses stirbt, Edmund lebt in Schänken, auf Jahrmärkten: da verdient er sein Brot durch Seiltanz und Schauspieler-Kunststücke. Um diese Zeit spielt er auch den Prinzen Arthur im „König Johann" — neben Kemble, neben Mrs. Siddons und beobachtet Kemble's reife Darstellung, ohne sie zu bewundern. Das ist nur ein flüchtiger Sonnenblick! Es geht wieder auf Jahrmärkte, er macht den Affen, singt als Nachtigall und vollführt die verwegensten Leistungen auf dem Seile. Der Vierzehnjährige veranstaltet zu Portsmouth eine Abendunterhaltung, er gefällt als Hamlet, als Richard III.; am nächsten Tage Wiederholung: sein Reingewinn beträgt 3 Pfd. — ein nie besessener Schatz! Nun folgt Umhertreiben mit Wandertruppen, bei kargem Lohn, schmaler Kost. Gelegentlich wird auch Unterricht er-

eilt im Tanzen, Fechten, Boxen — das alles versteht er meisterhaft dazu Reiten, Rudern, Schwimmen. Der Einundzwanzigjährige heiratet die Schauspielerin Mary Chambers, vordem Erzieherin; beide wandern weiter wie bisher. Familiensorgen steigern das Elend: oft genug muß ein Glas Branntwein die gesunkenen Lebensgeister wieder auffrischen. Endlich trifft ihn zu Dorchester ein Gönner aus früheren Tagen, Dr. Drury, der staunt über die Fortschritte des Komödianten, er empfiehlt ihn den Eigentümern des Drurylane-Theaters; ihr Bühnenleiter kommt, prüft sein Spiel, und alsbald folgt eine Anstellung für drei Winter, gegen 8, dann 10, zuletzt 12 Pfd. wöchentlich. Edmund Kean erscheint vor den versammlten Eigentümern in London. Diese sehen enttäuscht den schäbigen Aufzug des kleinen, blassen, unruhigen Mannes mit dunklem Haar, mit blitzenden Augen, der so selbstbewußt vor sie hintritt. Er soll ihnen eine Rolle vortragen — das wird verweigert: er ist angestellt und verlangt sein Recht, zuerst den Shylock zu spielen, weil das weite Gewand des Juden die Mängel der körperlichen Erscheinung verbergen wird. „Caesar oder Nichts! Das Haus mag richten!“ Widerwillig müssen die Herren nachgeben. Der 26. Januar 1814 kommt, trüb und regnicht; man hält nur eine Probe, vormittags: der entsetzte Regisseur tadelt die neue Auffassung des Shylock. Stolz erwidert Kean: „Die Auffassung soll neu sein; ob sie falsch ist, das wird sich finden.“ Am Abend ein leeres Haus, kaum fünfzig Menschen im Parterre. Shylock tritt heraus — er trägt schwarzes Haar, statt des üblichen roten, er lehnt sich ruhig auf den langen Rohrstab, er spricht natürlich, treffende Schärfe bezeichnet die Spitzen der Rede. Schon seine ersten Worte fesseln die überraschten Hörer, der Beifall wächst, er wird stürmisch im vierten Akt. Das Ziel, seit Jahren erstrebt, ist endlich erreicht: die erste Stunde reinen Glücks! Kean stürzt nach Hause, seinem Weibe ruft er zu: „Mary, jetzt sollst du im eignen Wagen fahren; und Charlie, mein Junge, du sollst auf die Schule nach Eton — o, hätte Howard, unser Ältester, das noch erlebt! Aber dem ist besser dort, wo er ist.“

Die Theater-Eigentümer waren überrascht, nicht überzeugt; allein zu ihnen gehörte Lord Byron: dieser fühlte sich angezogen durch den verwandten Geist, mit Wärme trat er ein für ihn. Byron's Wort ward bewährt durch Kean's That: das alte Drurylane sah, wie niemals zuvor — eine dichtgedrängte Menge, sobald der Zettel den Namen Kean's brachte — auf ihn strömte Ruhm, strömte Gold! Bei der Vor-

stellung von „Richard III." unterhielten sich die Schauspieler über seine Kunst. „Pah!" sagte Einer, „er ist ein guter Hanswurst!" Der alte John Bannister erwiderte: „Da hast du Recht; der Hanswurst sprang uns Allen über die Köpfe." — Richard III. steigerte den Eindruck: Kean brach auch hier mit jedem Herkommen. Lord Byron schrieb: „Richard ist ein Mann, und Kean ist Richard." Kemble sagte: „Sein Spiel weicht so völlig ab von dem meinen, daß Niemand verlangen kann, mir soll dies Spiel gefallen; aber eins bleibt wahr, ihm zum Ruhm: in seinem Ernst ist er furchtbar." — Auch Hamlet gefiel, und ihn übertraf noch der Othello; dessen Farbe verwandelte Kean aus dem tiefen Schwarz in ein lichtes Braun, um dem Mienenspiel mehr Ausdruck zu gestatten; später gab er den Jago mit gleichem Glück. Die nächsten Jahre brachten Macbeth, Timon, Romeo, Richard II., — letztere beide hatten nur zweifelhaften Erfolg. Weiche, innige Töne paßten weniger für die Natur des Darstellers, desto sicherer traf er das Harte, Schroffe; gleichwohl war die Stimme klangvoll in der Tiefe, aber das verlor sich in der Höhe bei heftiger Erregung. Seine Macht bewährte die Leidenschaft. Das Launige stand ihm nicht minder zu Gebot: er sang in der Posse, spielte noch wie einst den Hanswurst, und die Freunde stritten, ob Othello oder Hanswurst den Preis verdiene? Seine Fehler entsprangen seiner Vielseitigkeit, dem Verlauf seiner Bahn: so gab er ein blitzendes, blendendes Feuerwerk von neuen scharfen Betonungen, die oft den Sinn ganz veränderten; dazu hastiges Spiel, reich an überraschenden kleinen Künsten — daß alles riß fort ohne Widerstand, es drängte zu Beifallsstürmen.

Kean sagte: „Die Kritik rühmt von mir, ich spiele meine Rollen aus der Eingebung des Augenblicks — das ist lächerlich: Alles muß vorher überlegt und festgestellt sein." Trotzdem that er oft genug das Gegenteil und spielte ganz anders als er's vorher überlegt hatte; wenn dann seine Frau erstaunt nach dem Grunde fragte, erhielt sie zur Antwort: „Ich fühlte, daß es so richtig war." Hier handelt sich's um den alten Streit: ob der Spieler über seiner Rolle stehen soll, oder die Rolle über dem Spieler? — Meister Talma fällte dieses Urteil: „Die Schauspielkunst bleibt ein großer Widerspruch. Wir müssen die Kraft des tiefen Empfindens besitzen, sonst gelingt es uns nimmermehr, im vollen Hause die vielköpfige Menge zu beherrschen, sie fortzureißen; aber wir müssen zugleich auf den Brettern unser Gefühl im Zaune halten; denn sobald wir diesem nachgeben, wird die Darstellung unsicher. Der erfahrene

Schauspieler berechnet vorher die Wirkung, er bringt nicht unvorbereitet den Ausbruch der Leidenschaft, des Seelenschmerzes: was er auch thut giebt, es ist das Ergebnis reifer Erwägung. Der Todesschmerz, welcher dem Augenblick entsprungen scheint, die Freude, welche wie unwillkürlich hervorbricht, Tonfärbung, Handbewegung, Blick — dies alles gilt für plötzliche Eingebung, und es wurde doch hundertmal vorher versucht." So der unerreichte Talma. Bei Edmund Kean konnte ungestümer Drang die Schranken der nüchternen Erwägung überspringen. Garricks Witwe sah in ihm dem einzigen berechtigten Nachfolger ihres Gatten, an den er sie lebhaft erinnerte. Londons vornehmste Kreise bemühten sich, den Künstler heranzuziehen, allein er vermied lieber solche Gesellschaft und begründete das mit den Worten: „Dort spricht man über Vieles, was ich nicht verstehe — Politik und andere gelehrte Sachen werden verhandelt; aber vom Theater spricht man unglaublichen Unsinn."

Kean stand jetzt auf dem Gipfel seiner Kunst, seiner Kraft, seiner Macht. Das währte fünf Jahre lang — da traf ihn die selbstverschuldete Wendung. Ein Mann, der in der Ehre seines Hauses durch ihn gekränkt war, suchte Recht bei dem Richter, und der Verklagte wurde gebüßt um 800 Pfd. Die Höhe der Strafe fiel für ihn nicht ins Gewicht, allein es erhob sich — wie stets in solchem Falle — der Streit: ob das nichtöffentliche Leben des Schauspielers in Betracht komme bei Würdigung seiner Kunstleistung? und wie stets wurde dies bejaht von der Menge, die überdem aufgestachelt war. Das erste Wiedererscheinen vor den Lampen brachte dem verwöhnten Liebling einen Sturm des Mißfallens, welchem nicht er noch die Freunde zu begegnen vermochten; erst nach sechs Monaten war der Groll besänftigt. Diese bessere Wendung beirrte nicht den Plan des Tiefgekränkten, England für immer zu verlassen. Er schiffte hinüber nach Amerika, wo man ihn schon einmal jubelnd empfangen hatte[1]); aber auch bis dahin warfen die Londoner Ereignisse ihren Schatten. Und Kean zog wieder heimwärts, verbittert, im Innersten erschüttert. Glänzende Darstellung wechselte jetzt mit Gedächtnisschwäche, mit matter Ausführung; ein Gastspiel in Paris wurde zum Mißerfolg (1828). Geistiges Getränk mußte das Erlöschen der Spannkraft für den Augenblick beseitigen. Zum letzten Mal betrat er die Bühne am 25. März 1833 als Othello, mit

[1]) Die erste Gastspielfahrt nach Amerika (1820) brachte glänzende Einnahmen, stürmischen Beifall; dann ließ Kean's Name das Haus leer, und blos deshalb, weil die „Saison" vorüber war: Schauspielbesuch galt jetzt nicht mehr als „guter Ton".

seinem Sohn Charles als Jago. „Mir ist schlecht," murmelte er, „ich werde nicht spielen können." Ein Glas Branntwein und Wasser, so heiß als möglich, that den gewohnten Dienst. Kean raffte sich auf, ward empfangen wie einst, sein Spiel zeigte das alte Feuer. Als Akt III anfangen sollte, sagte er: „Charlie, bleib' mir nahe; wenn ich's fertig bringe, zu knieen, dann denke dran, daß du mir wieder aufhilfst." Und bei dem großen Auftritt zwischen Othello und Jago versagte die Kraft, mit den Worten: „ich sterbe" sank er dem Sohn in die Arme, man trug ihn von der Bühne. Edmund Kean starb zu Richmond am 15. Mai 1833, sechsundvierzig Jahre alt, er wurde in der dortigen Kirche bestattet. Dekan und Kapitel der Westminster-Abtei verweigerten die Beisetzung an Garrick's Seite. Mit der Gattin, die getrennt von ihm lebte, hatte er sich noch ausgesöhnt. Der Nachlaß wurde versteigert, um Schulden zu bezahlen, und doch waren Kean's Einnahmen mehr als glänzend seit zwanzig Jahren; aber er achtete das Geld nicht und zeigte sich stets freigebig mit vollen Händen, vor Allem gegen Jeden, der einst dem armen Komödianten Freundlichkeit erwies. Von Lord Byron erhielt er die folgenden Zeilen:

„Du strahlest, Sonnensohn!
Der Genius, der deinen Geist erleuchtet,
Holt' aus dem Himmel all sein reines Licht.
Du fesselst mit vollkomm'ner Meisterschaft
Die Leidenschaften — sie gehorchen dir;
Und jede Thräne, tiefverborgen schlummernd
Im Born des Herzens, hört auf deinen Ruf.
Da ist nicht Lust noch Leid der Sterblichen,
Und keine Leidenschaft der Menschlichkeit,
So dir, als ihrem Herrn nicht huldigte.
Die Gottheit, der du treu bist, heißt Natur —
Nur ihren Altar sucht der Genius;
Dort bringst du dar den stolzentflammten Geist:
Zum Reich des Ruhmes treibt dich seine Macht.
Dorthin im Lorbeerkranz, der voll dein eigen,
Geb' ich Geleit dir zur Unsterblichkeit!" —

Und wiederum sollte die ernste Muse nicht verwaist sein. William Macready war geboren zu London am 3. März 1793 als Sohn eines wandernden Schauspieldirektors. In verschiedenen kleinen Schulen erwarb er die ersten Kenntnisse und vollendete seine klassische Ausbildung

zu Rugby. Er wollte sich der Rechtswissenschaft widmen, aber sein Vater bedurfte geschäftlichen Beistands: so betrat der Sohn mit siebzehn Jahren die Bretter als Romeo, auf den Hamlet folgte. Die Gesellschaft verweilte dann in Newcastle (1811); dahin kam Mrs. Siddons auf der Durchreise zu zwei Gastrollen. An beiden Abenden spielte William Macready mit ihr; nach dem Schlusse der zweiten Vorstellung sagte sie ihm: „Ihr Weg ist der rechte, nur vergessen Sie niemals — Fleiß, Fleiß, Fleiß! Und nicht heiraten vor dem dreißigsten Jahre: ich weiß, was es heißt, lernen müssen in Ihrem Alter und dabei für Kinder sorgen. Das ist nichts — Ihre Sorge verlangt die Kunst: also nicht nachlassen im Fleiß, und sicher ist der Erfolg. Aber Sie wollen heute noch zu Balle gehn — da halt' ich Sie nicht länger auf. Nur gedenken Sie meines Wortes: Immer fleißig! und Gott segne Sie!" — Macready ging an dem Abend zu Balle, allein das goldne Wort der Mrs. Siddons war nicht tauben Ohren gepredigt. Der verdiente und beliebte Schauspieler Charles Mayne Young aus Kemble's Schule (1777—1856), den er später überholen sollte, gab ihm noch die nützliche Lehre: „Junger Mann, Sie verschwenden Ihre Kraft ohne Not, das halbe Feuer wäre mehr als ausreichend."

Macready war des Vaters sichere Stütze; er mußte oft selbständig auftreten, wenn die Gesellschaft sich teilte, um gleichzeitig an verschiedenen Orten zu spielen; so wurde die Bühnenleitung erlernt. Dann zog er weiter auf eigene Hand, abwechselnd mit den besseren Bühnen in England, Schottland, Irland, und versäumte nicht, allmälich die übrigen großen Shakspererollen sich anzueignen; dabei betrug sein wöchentliches Einkommen 20 Pfd. So war freilich die Anstellung in Coventgarden auf drei Jahre — mit 16, 17, 18 Pfd. — nur eine Verschlechterung, aber die Theatersprache hielt fest an dem Spruch: „Wer Stern sein will, der muß den Londoner Stempel tragen!"

Auf den Brettern von Coventgarden erschien der dreiundzwanzigjährige zuerst (16. September 1816) als Orest in „The Distressed Mother", einer beliebten Übertragung von Racine's „Andromache". Edmund Kean erklärte, daß er den Orest niemals so vollendet gesehen habe. Nun folgten zunächst unerquickliche Jahre: die ersten Rollen befanden sich in festen Händen, und Schauspielerhände verstehen es, den Rollenbesitz nicht loszulassen. Da fiel auf Macready nur das Minderbedeutende — meist waren's ruchlose Bösewichter, mit deren Verkörperung die Gunst der Menge schwer zu fesseln ist.

Allein was diesen Galgenfrüchten abging an eigener Liebenswürdigkeit, das suchte die Kunst durch unermüdeten Fleiß zu ersetzen: deshalb fehlte nicht wachsende Anerkennung. Im Jahre 1819 zeigten die Zustände des Coventgarden-Theaters ein trübes Bild: gute Kräfte schieden aus, das Haus blieb leer, denn im nahen Drurylane spielte Edmund Kean. Man mußte der Menge Neues, Verlockendes bieten: Macready sollte auftreten als Richard III. Er weigerte sich — galt's doch eine Lebensfrage! Wohl konnte der Erfolg ihn hoch emportragen, allein der Mißerfolg vernichtete seinen Ruf, und in dieser Rolle ward Kean bewundert. Die Bühnenleitung gab nicht nach, am 19. Oktober las man auf dem Theaterzettel: „Nächsten Montag das geschichtliche Trauerspiel Richard III. Herzog von Gloster — Mr. Macready, sein erstes Auftreten als solcher." Ihm sank der Mut vollständig, aber nun gab's keinen Ausweg mehr. Acht Tage noch — und mit Macht wurde gelernt! Er wollte nicht einzelne Stellen hervorspringen lassen, um durch sie zu blenden: der große Heuchler, der Mann süßen Worts, böser That sollte dastehen in voller, lebendiger Erscheinung. So kam denn der verhängnisvolle Montag. Das gedrängte Haus empfing den Helden wohlwollend, die Beifallszeichen wurden lauter, länger, der Auftritt mit Tyrrel nach Ermordung beider Prinzen (IV, 3) entschied den Sieg. Die Sachverständigen bestätigten das Urteil der Menge: sie erklärten dies Seelenbild für durchaus eigenartig, ohne sichtliches Streben nach Besonderheit, ohne Verwendung kleinlicher Mittel zur Erzielung überraschender Wirkung. Vier Wochen später mußte Macready den Coriolan spielen. Hier wurde die frische Erinnerung an Kemble bedenklich; aber auch diesmal lohnte ihn der Erfolg: man rühmte die Würde, mit welcher der Patrizier seine Toga trug. Jetzt ergab sich von selbst die widerwillige Anerkennung der Genossen — sein Anspruch auf erste Rollen war nicht mehr zu bestreiten, das spornte wiederum den Fleiß. Im Jahre 1823 war Macready am Drurylane-Theater angestellt, er sollte mit Kean mehrmals zusammen auftreten, nach dem Plane des Bühnenleiters, aber Kean verweigerte das entschieden, seine Antwort lautete: „Charles Young wäre mir gleichgültig — mit Macready will ich nicht spielen."

Dieser begründet jetzt die glücklichste Häuslichkeit durch seine Verbindung mit einer alten Liebe, der Schauspielerin Miß Atkins. Er schreitet immer noch vorwärts, sein Spiel bewährt sich auch in Amerika (1826). Bis hierher schilderte Macready das eigene Leben; 1827 beginnen die flüchtigen Aufzeichnungen im Tagebuch, jedes Jahr eingeleitet durch ein

kurzes lateinisches Gebet, durch klassische Denksprüche. Am Jahresschluß wird die Gesamt-Einnahme und -Ausgabe vermerkt, immer bleibt ein Überschuß, größer oder geringer. Strengste Selbstbeurteilung findet sich stets — zunächst an dem eigenen Wesen geübt: er giebt Rechenschaft über seine Fehler, um sie abzulegen; sodann trifft das Urteil den Schauspieler Macready, der bei jeder Wiederholung einer Rolle dieselbe gewissenhaft von Neuem einübt, um ihr in allen Teilen gerecht zu werden, und der doch meist von seiner Leistung unbefriedigt ist, wenn die Zuschauer ihm reichen Beifall gewährten. Erst gegen den Schluß der Bühnenlaufbahn lauten die Einzelurteile günstiger. Daneben laufen Bemerkungen über seine Beschäftigung mit griechischen und römischen Schriftstellern, mit den Büchern des Tages — als Erholung vom Beruf. Am vierzigsten Geburtstage heißt es: „Was war mein Leben? Ein Mißbrauch guter Gaben, Verschleuderung des geistigen Pfundes, das mir anvertraut ward." Und ferner, drei Jahre später (18. März 1836): „Das ist der Beruf, den die Menge beneidet, den der Stolz zu verachten sich berechtigt glaubt! Wenn ich von den Brettern komme, ist mein Leib matt und müde, mein Geist abgespannt, unbefriedigt. Gezwungen zur Gemeinschaft mit Unwissenheit, Verkehrtheit, hohler Marktschreierei — das erniedrigt die Kunst, der ich meine Kraft widme, die mir einen Gewinn abwirft, kaum ausreichend, um, beim mäßigsten Aufwand, für die Tage des Alters zu sorgen, damit meine Kinder künftig nicht darben."

Macready folgte keiner Schule. Mit dem Mut seines scharfen Verstandes schuf er sich die eigene Art: sie bestach nicht flüchtig durch leichte Anmut, durch überraschenden Einfall, aber sie traf das Herz durch Wahrheit. Dem vollen Klang der Stimme lieh Erwägung richtigen Ausdruck; die Darstellung trug das Gepräge fester, klarer Persönlichkeit. Er führte zwei Jahre lang die Bühnenleitung in Coventgarden (1837 bis 1839), andere zwei Jahre in Drurylane (1841 bis 1843) und zeigte hier seine früh erworbene Geschäftskenntnis, daneben strenge Ordnung, stete Gerechtigkeit. Ausgesprochener Zweck war, das heimatliche Schauspiel zu heben, weil die Teilnahme der Menge für dasselbe erkaltete: Shakspere's Stücke erschienen in würdigster Ausstattung und Darstellung. Dieser Kunstzweck stand ihm höher als Geldgewinn; allein die gesteigerten notwendigen Kosten wollten sich nicht ausgleichen mit der Einnahme: man berechnete den Verlust auf 10000 Pfd.; deshalb trat er zurück von der Leitung und beschränkte seine Thätigkeit auf Gastspiele bei den

größeren Bühnen der vereinigten drei Königreiche. Zum letzten Mal erschien der Schauspieler Macready (26. Februar 1851) in Drurylane als Macbeth; er zählte achtundfünfzig Jahre und erfreute sich des vollen Besitzes seiner reichen Mittel. Das Tagebuch sagt: „Ich spielte Macbeth wie niemals, niemals zuvor, mit einem Leben, einer Kraft, Wahrheit und Würde, wie mir's früher nie gelang bei der Darstellung dieser Lieblingsrolle. Ich fühlte alles, was ich that — darum fühlten es die Zuschauer mit mir. Ich wuchs mit dem Stück und stand beim Schluß auf der Höhe."

Drei Tage später beging man das Abschiedsmahl für den Scheidenden: mehr als Sechshundert hatten sich eingefunden, darunter die Ersten des Landes, die Spitzen der Kunst und Wissenschaft. Edward Bulwer Lytton führte den Vorsitz; sein Trinkspruch pries Macready als Menschen, als Bühnenleiter, als Schauspieler, und dem Schauspieler galt das Wort: „Bei all den Gestalten, die er schuf, die uns lebendig vor Augen stehen, sagten wir nicht: „Wie gut war das gesprochen!" oder: „Wie fein war das gespielt!" aber wir empfanden tief in der Seele die Treue des Bildes, das er aufstellte." — William Macready zog sich aufs Land zurück, in den Kreis der Familie; er starb achtzig Jahre alt am 27. April 1873, sein Grab ist zu Kensal Green.

Kemble, Kean, Macready — so verschieden im Leben wie auf der Bühne! Und doch ward jeder gepriesen als erster Schauspieler seiner Gegenwart. Der Zufall hat es gefügt, daß die Drei zu gleicher Zeit in London auftraten (1817) — Kemble scheidend von der Bühne, Kean die Sonne des Tages, Macready im Beginn seiner Bahn; und der Zufall führte damals — aus Frankreich, aus Deutschland — nach London zwei Männer, deren Urteil Gewicht hat, auch außer ihrer Heimat: Talma heißt der Franzose, der Deutsche Ludwig Tieck. Talma sah Kemble den Greis als Posthumus in Cymbelin; er sagte: „Ich meine, sein Spiel ist ungleich und gebunden durch falsche Gewöhnung. Gelegentliche Züge der Natur zeigen, daß er weiß, wie es sein soll, und die Zuschauer wissen das ebenfalls, denn sie beklatschten solche Züge und gähnten bei dem Uebrigen." Von Kean äußerte er: „Der ist ein prächtiger, ungeschliffener Edelstein; geglättet und abgerundet wäre er ein echter tragischer Schauspieler." — Ausführlicher begründet sein Urteil Ludwig Tieck, wie immer als Verfechter der Schröder'schen Schule, des einfachen, natürlichen Spiels. Er findet, daß bei Kemble's jüngeren Rollen: Posthumus, Hamlet, Brutus, Percy — die Zeichen des Alters, der ver-

siegenden Kraft allzu lebhaft hervortreten. Über den Posthumus heißt es: „Die Engländer erklären selbst, diese Rolle sei immer schon eine seiner schwächsten Leistungen gewesen — wie viel mehr jetzt! Das Organ ist schwach und tremulierend, aber voll Ausdruck, jedes Wort gefühlvoll und verständig betont; zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse der Reden enden in der Höhe. Diese sozusagen musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. im zweiten Akte, wo Jachimo sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt — man sah deutlich, daß Kemble, wenn er nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre.“ Sodann heißt es vom Kardinal Wolsey: „Diese Majestät im tiefen Schmerz; dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Freunden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt; dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen männlichen Ton wiedergewinnt — alles das war unvergleichlich, von höchster Trefflichkeit und Vollendung. Der Kenner des Dichters entdeckte neue Schönheiten fast in jedem Verse. Es ist schwer den Genuß zu bezeichnen, wenn sich ein großer Dichter und ein großer Darsteller auf solche Weise begegnen.“ — Minder günstig lautet Tieck's Urteil über Edmund Kean: „Der Bühnenheld des Tages ist eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's, seiner Manier und Schule einstimmen, setzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben sei. Kean ist ein kleiner, fein gebauter Mann, von rascher Beweglichkeit, mit braunen, geistreichen und ausdrucksvollen Augen. Ich war sehr begierig, seinen Hamlet zu sehen. Alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden bitteren Stellen wurden von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben. Mit dem tragischen Teil der Rolle wußte er eigentlich nichts anzufangen. Seine Recitation ist der Kemble's ganz entgegengesetzt. Er spricht Alles rasch, oft eilig, so daß die Würde des Gegenstandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pausen verfährt er aber noch willkürlicher als Kemble, legt auch oft durch stummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künste einen andern Sinn in den Vers, als man gemeinhin darin erblicken kann. Sein Starren, Auffahren, Herumdrehen, eine Rede, die er scheint fallen zu lassen, plötzlich mit der größten Kraft aufnehmend, rasch ab-

gehend, langsam doch unvermutet wiederkehrend — von allen diesen epigrammatischen Überraschungen hat sein Spiel den größten Überfluß; er ist unerschöpflich in Erfindungen, seine Rolle auf diese Weise in tausend kleine pikante Bonmots, tragisch oder komisch, zu zerstückeln; und diese geistreiche Art, seine Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten, ist es auch wohl, was ihm die Gunst des Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Als Richard III. im Zelt (V, 3) fuhr er aus dem Schlafe auf. Aber wie! — Er hatte sein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt wollte er vorgehen, sank in die Knie, stürzte zurück als er sich doch erheben wollte, hielt nur den andern Arm hoch empor, der bis in die Fingerspitzen hinein zitterte: so starrend in stummer Angst bewegte er sich auf den Knieen, mit starken Konvulsionen zwar, aber doch langsam, bis in das Proscenium, immer zitternd und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend. Ich weiß nicht, wie lange dieses thörichte, stumme Spiel währte, das mir wie die Künstelei eines Seiltänzers erschien; aber als er nun nach geraumer Zeit den Monolog hersagen wollte, da mußte er wegen des übermäßigen Beifallklatschens beinahe noch eben so viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte." — Aus diesem Bericht läßt sich Kean's Darstellungsart deutlich genug erkennen. Wenn dieselbe stets fortzureißen vermochte, so liegt darin nichts Unerklärliches: ein Hamlet ganz nach Kean'scher Spielweise findet noch heute in Deutschland aller Orten Bewunderung — und nicht bloß bei der Gallerie. Schon vor länger als hundert Jahren machte Mademoiselle Clairon, Frankreichs große Schauspielerin, die Bemerkung: „Das Publikum überlegt nicht. Man ist immer sicher, durch laute Stimme, durch reiches Geberdenspiel, durch wunderliche Übergänge der Menge zu gefallen." Nebenher vertritt Bühnenerfahrung den Satz: „Auch der begabte Schauspieler soll nicht zu lange bei kleinen Wandertruppen wirken; was ihm von dort anklebt, das wird — selbst unter günstigen Verhältnissen — kaum ganz zu verwischen sein." — Den jüngsten unserer Dreizahl, William Macready, sah Tieck nur in dem schwachen Stück: „Der Apostat"; er sagte von ihm: „Der Bösewicht wurde so vortrefflich gespielt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich, (wie mir in England noch nicht begegnet war) in die besten Zeiten der deutschen Schauspielkunst zurückversetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können."

Tieck zollt auch warme Anerkennung der Miß O'Neill (später Lady Becher), Mrs. Siddons würdiger Nachfolgerin, er sagte von ihr:

„Eine schöne Gestalt, das Gesicht reines Oval, sprechend in allen Zügen, die Stimme kräftig und klar. Diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in ihrem Spiele als Desdemona rührend und erschütternd entwickelt wurden, habe ich nie gleich vollendet gesehn; keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Moment graziös gewesen wäre. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klaren weiblichen Ton, der das Herz allein schon rührt, nicht jenen tiefen knirschenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten soll."

Englisches Urteil unterschied beim Schauspieler den klassischen und den romantischen Stil — je nachdem das Spiel mehr strenger Kunstregel gehorchte oder mehr in natürlicher Freiheit sich bewegte: scharfe Abgrenzung ist ja hier unmöglich, weil ebensowenig Kunst der Natur entraten kann als Natur der Kunst Die Sachverständigen erklärten, daß die frühere Schule der Kunst, an deren Stelle Garrick die Schule der Natur gesetzt, durch Kemble wieder zur Blüte gekommen sei, daß Kean der Natur abermals ihr Recht gewonnen habe; aber schon bei Garrick tadelte Charles Macklin die Verschwendung des Geberdenspiels. Macready, der nicht alle Regel mit schrankenloser Willkür vertauschen wollte, wurde zwar zur Schule Kemble's gezählt, doch fehlte ihm niemals die Anerkennung seiner durchaus eigenen Auffassung und Gestaltung. Den Dreien bleibt das Verdienst, daß sie durch ihre Darstellungen die Liebe des Volkes für Shakspere lebendig erhielten.

Bei solchem Streben stand es gleichwohl schlecht um das Wort des Dichters. Mit der Restauration war ja eine Flut der schlimmsten Shakspere-Verunstaltung hereingebrochen, und auch Garrick, der auf das Dichterwort zurückging, hatte sich doch tiefeingreifende Änderungen gestattet[1]). Durch Kemble wurden 24 Shakspere-Stücke für die Bühne eingerichtet, welch gedruckt erschienen[2]); auch ihm kam es nicht darauf an,

[1]) S. S. 200.

[2]) Kemble's: „Alterations“ betrafen die folgenden Stücke: 1. Komödie der Irrungen, 1780. 1811. 2. Der Sturm, 1789. 1806. 3. Coriolan, 1789. 1806. 4. König Heinrich V. 1789. 1801. 1806. 5. Ende gut, Alles gut. 1793. 1811. 6. Kaufmann von Venedig, 1795. 1810. 7. Die lustigen Weiber von Windsor, 1797. 1804. 8. Viel Lärm um Nichts, 1799. 1810. 9. Hamlet, 1800. 1804. 10. König Johann, 1800. 1804. 11. König Lear, 1800. 1808. 12. Cymbeline, 1801. 1810. 13. König Heinrich IV. Th. 1, 1803. 14. Macbeth, 1803. 15. Maß für Maß, 1803. 16. Othello, 1804. 17. König Heinrich IV. Th. 2, 1804. 18. König Heinrich VIII. 1804. 19. Die beiden Veroneser 1808. 20. König Richard III. 1810. 21. Wie es euch gefällt 1810. 22. Die bezähmte Widerspenstige. 1810. 23. Romeo und Julia 1811. 24. Das Wintermärchen, 1811.

Treue gegen den Dichter zu wahren: als Grundlage diente — für Richard III. die alte Bearbeitung von Colley Cibber (1700), für König Lear die von Nahum Tate (1681); in Macbeth wurden die Hexenchöre beibehalten, fortzulassen versuchte Kemble den Geist Banquo's beim Bankett — da staunten denn die Zuschauer gleich den Gästen des Königs über dessen Thun und Reden, welches ihnen wie jenen unerklärlich blieb. Außerdem erfolgten höchst willkürliche Striche und Änderungen; ganze Auftritte, notwendig für's Verständnis, fielen fort, Zusätze fehlten nicht, Hauptrollen bekamen Reden in den Kauf, welche man einfach andern Personen wegnahm.

Auch die äußerliche Darstellung bot genug des Bedenklichen. Kemble's Sorgfalt für Bühnen-Ausstattung wurde gerühmt — das stellt den Geschmack seiner Zeit in zweifelhaftes Licht. Denn als Posthumus trug Kemble (so berichtet Tieck) ein langes gelbes Beinkleid, gestickt nach Art der Husarentracht, gelbes Wams, niederfallenden wallonischen Halskragen, hellblaue seidene Leibbinde, rotseidene Schärpe über die Schuler herabhängend, und kleinen grauen Hut, dazu als Waffe ein kurzes Schwert, an den Hirschfänger erinnernd. Ähnlich erschienen Percy, Prinz Heinz, Jago, Cassio. Mochte nun auch diese buntscheckige Tracht ein für allemal „romantische oder Ritterkleidung" bedeuten, so konnte und sollte doch da die Einsicht des Bühnenleiters veredelnd sich geltend machen. Ebenso wäre das Pflicht gewesen bei anderer häßlicher Ausschreitung. Macbeth's Hexen erschienen im possenhaftesten Aufzug, womit ihr Spiel übereinstimmte. Wenn im Hamlet der zweite Totengräber zur Arbeit sich anschickte, zog er sein Wams aus, dann ein zweites, ein drittes, und so fort bis zum zwölften etwa, von allen Farben und Formen — das währte mehrere Minuten, es erregte den Jubel der obersten Gallerie, und diesem trug man Rechnung; die übrigen Zuschauer hatten Achtung vor dem altersgrauen Herkommen. Kean, obwohl niemals Bühnenleiter, wußte doch manche glückliche Änderung durchzusetzen, wobei er freilich nur bedacht war auf den eigenen Vorteil seiner Spielwirkung. So wurde im König Lear der erste Schluß wieder hergestellt, im Macbeth die angemessene Darstellung der Hexen erreicht. Erst Macready verhieß als Bühnenleiter, nicht bloß das reine Wort Shakspere's zu bringen, sondern auch in Ausstattung und Aufführung der Geschichte wie dem Dichter Treue zu wahren — und er hielt sein Versprechen. Striche bedingten hier und da der Wechsel des Geschmacks, aber Zusätze blieben ausgeschlossen — nur die musikalischen Hexenchöre

im Macbeth, geheiligt durch mehr als hundertjähriges Bestehen, wagte er nicht zu beseitigen. Macready's Aufführungen erfüllten alles, was der verständige Zuschauer wünschen konnte, und nachdem dieser richtige Weg einmal betreten war, mußte er fernerhin maßgebend sein: der Schritt zurück blieb ausgeschlossen — nicht so der Gedanke, noch einen weiteren Schritt vorwärts zu thun.

Samuel Phelps, bewährt als tüchtiger Schauspieler, übernahm 1848 die Leitung des kleinen Sadler's-Wells-Theaters, wo bis dahin nur Wasserkünste und Hanswurstspäße ihr Wesen trieben. Jetzt wurde hier das volkstümliche Schauspiel gepflegt und Shakspere in einer Ausstattung vorgeführt, welche diejenige Macready's weit hinter sich ließ. Inzwischen hatte Charles Kean, der Sohn Edmund's, wiederholt aber vergeblich um die Gunst Londons gerungen; erst sein Hamlet brachte ihm Erfolg, und von da an wußte er als Shakspere-Darsteller Beifall zu finden. Im Jahre 1850 mietete Charles Kean das Princeß-Theater, mit der Absicht, Shakspere vollendet vorzuführen, insonderheit — für das Auge; der Kostenpunkt sollte seine Erledigung finden durch die Anziehungskraft des Neuen. Nun wurden Chroniken, Wappenbücher, Holzschnitte gemustert, Maler und Gelehrte zum Beistand aufgeboten. Das Stadt- oder Landschaftsbild, die Bauart wie der Raum des Hauses, Werktagskleid und Prachtgewand — alles mußte der Zeit bis ins Kleinste getreu sein. Den Theaterzettel begleitete ein fliegendes Blatt, welches jede geschichtliche und anderweitige Auskunft gab, unter Bezeichnung der mitwirkenden wissenschaftlichen Größen: so ward beim Zuschauer die neugierige Schaulust auf's äußerste gereizt. Ein genauer Shakspere-Wortlaut war versprochen, aber starke Striche bedingte stets der zeitraubende Ausstattungsprunk. Die Kean'schen Bearbeitungen erschienen gleichzeitig gedruckt, ausführlich erläutert durch Anmerkungen: sie fanden zu Tausenden Absatz im Theater, wiederholte Auflagen folgten einander rasch. So war denn das Unerhörte an's Licht gestellt!

Im Kaufmann von Venedig sah man beim Aufziehen des Vorhangs den alten Marcus-Platz vom Jahre 1600, mit Campanile und Basilika, vor dieser die drei Cederstämme, als königliche Bannerträger für Cypern, Candia, Morea; Nobili, Bürger, Inquisitoren gehn dort ihrem Berufe nach, Wasserträger, Blumenmädchen kreuzen das Gewühl, Trompetenstöße verkündeten den Dogen, der vorüberzieht mit großem Gefolge — dann erst treten aus der Menge Antonio, Solanio, Salarino, um ihr Gespräch zu beginnen. Porzia's Saal in Belmont

entfaltet die reiche Bauart italienischer Renaissance, der sich aller häusliche Überfluß gesellt. Akt II bietet den weiten Blick auf Venedigs Paläste, Kanäle, Brücken; Gondeln legen an und stoßen ab; vor dem Hause Shylock's entwickelt sich ein Stück venezianischen Carnevals mit Tänzen und Maskenscherzen — bis endlich Jessica von Lorenzo entführt wird. Akt III bringt die Rialtobrücke. Akt IV spielt in der „Sala dei Pregadi" des Dogenpalastes: da sitzen um den Dogen gereiht schweigende Würdenträger in ihrer Amtstracht; Herolde, Schreiber gehen ab und zu, auf den Gallerien drängen sich neugierige Hörer; buntes Leben allerwärts begleitet die Sitzung. Zum Schluß zeigt Akt V Belmont's Zaubergärten, vom Monde wunderbar beleuchtet. London jubelte Beifall: die Pracht mußte jeder gesehen haben; durch ein verbindliches Schreiben an Charles Kean dankte für den seltenen Genuß William Gladstone, damals noch nicht erster Minister. In ähnlicher Weise folgten weitere Shakspere-Stücke. „Heinrich VIII" bot den feierlichen Aufzug des Kardinals zum Staatsrat, das prächtige Bankett im York-Palast, Gerichtssitzung und Traumgesicht; vom Akt V blieb nur die Taufe der Prinzeß Elisabeth: ein Wandel-Hintergrund führte den Zuschauer aus London hinaus bis zur Kirche der „Grauen Brüder" in Greenwich, wo die heilige Handlung damals stattfand. Das Stück erlebte hundert Vorstellungen ohne Unterbrechung, später noch fernere fünfzig. Auf die gleiche Zahl brachte es der „Sommernachtstraum": hier erschien die Herrlichkeit des alten Athen mit Parthenon und Erechtheion; der Wald wimmelte von Elfenschwärmen, dazu Schattentanz und Sonnenaufgang. Siebzehn Shakspere-Stücke kamen in neun Jahren auf die Bühne des Prinzeß-Theaters [1]), als letztes „König Heinrich V"; da wurden vorgeführt: die Erstürmung Harfleur's, die Schlacht bei Azincourt; zwischen Akt IV und V sah man, als eingeschobenes „geschichtliches Zwischenspiel", des Königs festliche Heimkehr in seine Hauptstadt, das alte London zeigte sich mit der alten London-Brücke; den „Chorus" sprach „die Muse der Geschichte" — Mrs. Kean: sie ward schon gefeiert als Miß Ellen Tree. Diese Vorstellung dauerte trotz aller Striche vier volle

---

[1]) Es waren die folgenden: 1. Was ihr wollt; 2. Hamlet: 3. Wie es euch gefällt; 4. Der Kaufmann von Venedig; 5. König Heinrich IV. Th. 1; 6. Die lustigen Weiber von Windsor; 7. König Johann; 8. Macbeth; 9. König Richard III; 10. König Heinrich VIII; 11. Das Wintermärchen; 12. Ein Sommernachtstraum; 13. König Richard II; 14. Der Sturm; 15. König Lear; 16. Viel Lärm um Nichts; 17. König Heinrich V.

Stunden. Der Dichter gab das Stück auf seinem dürftigen Brettergerüst „mit vier bis fünf zerfetzten schnöden Klingen“ — jetzt erschienen die Soldaten zu hunderten vor den Lampen, und die Ausstattung kostete 3000 Pfd.: soweit war Shakspere — hinaufgekommen! — Macready schrieb an Mrs. Pollock: „Vielleicht sollte ich über „Heinrich V.“ kein Urteil aussprechen; aber wenn ich sah, was bei den Shakspere-Vorstellungen im Prinzeß-Theater weggelassen und was hinzugethan wurde, dann machte mir's immer den Eindruck, als ob der Text, soviel davon übrig blieb, ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre, nicht aber das Bühnen-Beiwerk die Erläuterung des Textes.“ —

Charles Kean verließ die Bühne im achtundvierzigsten Lebensjahre: er hatte genug des Goldes wie des Ruhmes. Das Abschiedsfest veranstalteten ihm (20. Juli 1859) seine alten Genossen von der Schule zu Eton; unter fünfhundertfünfzig Teilnehmern — mehr fanden nicht Platz — waren Herzöge, Grafen, Lords, Parlamentsmitglieder, Männer der Litteratur und Kunst, Vertreter der Hochschulen zu Oxford und Cambridge, im Vorstande saß auch ein geistlicher Herr; auf den Gallerien erschienen an vierhundert Damen der vornehmen Welt, die dem Trinkspruch für den Helden des Tages durch Wehen mit ihren Tüchern Beifall spendeten

So stehen wir denn nahe der Gegenwart. Wohl hat die englische Bühne zur Zeit abermals ihren „Stern“: Henry Irving, der Goethe's „Faust“ in höchst fragwürdiger Gestalt auf die Londoner Bretter brachte; allein über den Lebenden und seine rastlose Thätigkeit sind die Akten noch nicht geschlossen.



Druck von Wilh. Dupont, Konitz Wpr.

Druck von [illegible]



